संस्कृत नाट्यसृष्टी

लेखक : प्रा. डॉ. गोविंद केशव भट



कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन, पुणे

प्रकाशक
अ. अ कुलकर्णी
कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन
टिळक रोड, पुणे २

पहिली आवृत्ती   १९६४

किंमत पाच रुपये

मुद्रक
चिं स. लाटकर
कल्पना मुद्रणालय
'शिव पार्वती', सदाशिव, पुणे २

प्रास्ताविक

'संस्कृत नाट्यसृष्टी' या पुस्तकाचे प्रास्ताविक मी लिहीत आहे, ते या विषयाचा माझा विशेष व्यासंग आहे म्हणून नव्हे; तर संस्कृत साहित्याच्या ऋणातून अंशतः मुक्त होण्याकरिता. या जगात मनुष्य जन्माला येतो तो नाना प्रकारची ऋणे घेऊन—तो आपले जीवन समृद्ध करतो तेही कळत नकळत. अशी अनेक ऋणे मुक्तहस्ताने त्याला मिळत असल्यामुळेच !

संस्कृत साहित्याचा मी लहानपणापासून ऋणी आहे. 'शाकुंतल', 'उत्तररामचरित', 'कादंबरी' यांच्यासारख्या ललितकृतींनी निसर्गाची-दर्शन मला असीम आनंद दिला आहे. रामायण, महाभारत आणि उत्तर-रामचरित यांच्यापासून नंतरच्या जीवन प्रवासात माझ्या मनाने वेळोवेळी धीर घेतला आहे. द्राक्षाप्रमाणे आकाराने चिमुरल्या पण अंतरंगी रसपूर्ण असणाऱ्या चारदोन ओळींच्या अनेक सुभाषितांनी बाळमित्राप्रमाणे जन्मभर माझी सोबत केली आहे; कोमेजू पाहणारे आयुष्यातले अनेक क्षण फुलविले आहेत ! गीतेपासून उपनिषदापर्यंत जे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान विखुरले आहे, त्याने माझ्या विचारांची बैठक दृढ होण्याला मोठी मदत केली आहे. या सर्वांचे संस्कार माझ्या लेखनावरही झाले आहेत. हे सारे ऋण फार मोठे आहे. त्यातून मुक्त होणे अंशतः सुद्धा अशक्य आहे. तथापि, शब्दरूपाने ते मान्य करण्याची एक संधी या प्रास्ताविकाच्या द्वारे मिळत असल्यामुळे ग्रंथकार डॉ. गो. के. भट यांना मी नकार दिला नाही.

डॉ. भट यांच्या इच्छेला मान देण्याचे दुसरे एक कारण आहे. सुमारे सात-आठ वर्षांपूर्वी डॉ. गो. के. भट अहमदाबादहून इथल्या राजाराम महाविद्यालयात संस्कृतचे प्रमुख प्राध्यापक म्हणून बदलून आले. साहित्यिक

या नात्याने मी त्याना पूर्वीपासूनच ओळखत होतो. सागली येथे झालेल्या रगभूमीच्या शतसावत्सरिक उत्सवाच्या सुमारास त्याच्या 'गृहदाह' नाटकाला पारितोषिक मिळाले होते. या नाटकाच्या परीक्षक समितीत मी असल्यामुळे डॉ. भटाचे नाट्यप्रेम व नाट्यगुण याची मला प्रथम कल्पना आली पुढे त्याच्या काही कथाही माझ्या वाचनात आल्या. त्या कुठल्याही नव्या जुन्या सप्रदायातल्या किंवा प्रचलित पथातल्या नव्हत्या. त्या कथातले अनुभव व त्याची आविष्कार-पद्धती ही दोन्ही स्वतत्र असल्यामुळे डॉ. भटाच्या साहित्याच्या या पैलूकडेही मी कुतूहलाने पाहू लागलो.

डॉ. भट कोल्हापूराला आल्यानतर परिचयाचा आणि त्याच्या परिचयातून परिणत होणाऱ्या स्नेहाचा लाभ मला झाला. सस्कृत, मराठी व इग्रजी या तिन्ही भाषातील ललित वाङ्मयाविषयी त्याना वाटणारे गाढ प्रेम, या भाषातील नाट्यवाङ्मयाचा त्यानी रसिक आणि चिकित्सक दृष्टीने केलेला अभ्यास, प्रसन्न आणि प्रवाही वाणीने चालणारे त्याचे डौलदार वक्तृत्व, आपले साहित्य-चितन श्रोत्याच्या मनात सकात करण्याचे त्याचे सामर्थ्य, इत्यादि गोष्टी महाविद्यालयीन परिसरात आढळणाऱ्या प्राध्यापकाच्यापेक्षा फार वरच्या दर्जाच्या आहेत, याची मला मोठी सुखद जाणीव झाली. शाकुतलेच्या लावण्याला उद्देशून 'न प्रभातरलँज्योतिरुदेति वसुधातलात्' असे दुष्यत उद्गार काढतो. डॉ. भटाच्या वरील गुणाबाबतही मला तसेच वाटले! डॉ. भटाशी वेळोवेळी वाङ्मयीन चर्चा करताना मला आठवण होई ती फर्ग्युसन कॉलेजातले माझे सस्कृतचे गुरु कै. डॉ. गुणे याची. डॉ. भट हे त्याच्याच दुर्मिळ परपरेतले खरेखुरे रसिक पडित आहेत, हे त्याच्या 'विदूषक' या अभ्यासपूर्ण प्रबधावरून कुणाच्याही सहज लक्षात येईल. डॉ. भट केवढे मार्मिक टीकाकार आहेत, हे घटकाभरात कुणाला जाणून घ्यायचे असेल तर त्याने रवीन्द्रनाथाच्या नाटकावरला त्याचा लेख अवश्य पाहावा. 'विदूषक' ग्रथात प्रगट झालेली त्याची रसिक, विवेचक आणि सर्वस्पर्शी दृष्टी 'सस्कृत नाट्यसृष्टी' या प्रस्तुत प्रबधातही पदोपदी वाचकाच्या प्रत्ययाला येईल.

* * *

या पुस्तकातील तीन विस्तृत प्रकरणे ही मूलत तीन व्याख्याने आहेत. १९६३ साली मराठी नाट्य परिषदेने श्रेष्ठ मराठी नाटककार कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर यांच्या स्मरणार्थ एक व्याख्यानमाला सुरू केली. या मालेतली पहिली व्याख्याने १९६३ च्या नोव्हेंबरमध्ये सांगली येथे झाली. मराठी रंगभूमीचे आद्यपीठ असलेल्या आणि खाडिलकरांच्या प्रतिभेची कोवळी लालसर पालवी पाहिलेल्या सांगलीमध्ये ती होणे जसे उचित होते, तसेच 'संस्कृत नाट्यसृष्टी' या विषयावर बोलण्याकरिता डॉ. भटाना पाचारण करण्यात आले, ही गोष्टही यथायोग्य झाली. ही व्याख्याने ऐकण्याचा सुयोग मला साधता आला नाही. पण ती ऐकणाऱ्या रसिकांनी काढलेले प्रशंसोद्गार मी ऐकले ही व्याख्याने त्यांच्यावर आवश्यक असे सर्व संस्कार करून डॉ. भटांनी आता ती ग्रथनिविष्ट केली आहेत

सार्वजनिक व्यासपीठावरून संस्कृत भाषेचा वारवार औपचारिक गौरव होत असला, तरी या भाषेच्या व तिच्यातल्या साहित्याच्या अभ्यासाकडे तरुणपिढीचे दिवसेंदिवस अधिक दुर्लक्ष होत आहे, ही गोष्ट सूर्यप्रकाशा-इतकी स्पष्ट आहे. पुढे आजच्या मराठी नाटककारात आणि नाट्यसमीक्षकात संस्कृत नाटकाचा मार्मिक परिचय किती व्यक्तींचा असेल हे सागणे कठीण आहे! अशा परिस्थितीत संस्कृत नाटकाचा आणि त्याला आधारभूत असलेल्या नाट्यशास्त्राचा सुरस परिचय करून देण्यात आणि प्रमुख संस्कृत नाटकांचे गुणविशेष स्पष्ट करून आस्वाद व अभिव्यक्ती या दोन्ही दृष्टींनी त्यांचे सौंदर्य व त्यांच्या मर्यादा विशद करण्यात डॉ. भटांनी दाखविलेले कौशल्य स्वागतार्ह आहे

मराठी रंगभूमी एका बाजूने आयनेस्कोच्या 'खुर्च्या'पर्यंत येऊन भिडली असताना, 'शाकुन्तला'तल्या मृगाजिनाचे रंगरूप न्याहाळून पाहण्यात किंवा त्यांच्या ताणाबाणाची चर्चा करण्यात काय फायदा आहे, असा प्रश्न अनेकांच्या मनात उभा राहील. पण बेकेट किंवा आयनेस्को यांची नाटके नवीन प्रयोग म्हणून मराठी रंगभूमीवर करून पाहण्यात काही गैर नसले तरी अद्यापि इब्सेन किंवा चेखॉ इत्यादि या रंगभूमीच्या पचनी पडलेले नाहीं हे सर्वांनीच लक्षात घेणे आवश्यक आहे

कलावंताला पण असतात ! त्यामुळे तो स्थल-कालाची आणि परंपरागत आवडीनिवडींची अंतरे अल्पकाळात तोडू शकतो. पण त्याच्या कलेचे कौतुक करणारा आणि तिच्या प्रकाशात आपला आत्मा उजळवू पाहणारा सर्वसामान्य समाज हत्तीच्या पावलांनी पुढे जात असतो ! यामुळेच जीवना-प्रमाणे साहित्यातही परंपराप्रियता आणि प्रयोगशीलता यांचे योग्य मिश्रणच सुखद ठरते. ही एक प्रकारची तडजोड आहे. पण ही तडजोड शेक्सपीअर किंवा इब्सेन यानाही टाळता आलेली नाही. किंबहुना, इलियटने म्हटल्या-प्रमाणे ललितलेखक कितीही आधुनिक झाला, तरी त्याच्या भावितल्या आणि संस्कृतीतल्या पूर्वसूरींचे संस्कार त्याच्या निर्मितीवर होणे अपरिहार्य आहे. 'तुझे आहे तुजपाशी' आणि 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' ही समाजातल्या सर्व स्तरांना पसंत पडलेली अल्पपरवाची नाटके पाहिली, तर त्यांत परंपरा आणि प्रयोग यांचा हृद्य संगम झाल्याचे आढळून येईल. या संगमातल्या परंपरेची जाणीव रसिकांच्या अंतर्मनात सदैव जागृत असते ! मात्र डॉ. भटांच्यासारखे समालोचकच तिचे स्वरूप आणि सौंदर्य आपणांला नीट समजावून देतात.

संस्कृत नाट्यसाहित्याचे अमोल लेणे—'शाकुंतल'—मस्तकी धारण करूनच मराठी रंगभूमीने प्रगतीची पहिली पावले टाकली. १८८० ते १९२० या कालखंडातल्या मराठी नाटकाची जडणघडण एका बाजूने संस्कृत वळणाची होती, तर दुसऱ्या बाजूने ती जुन्या पाश्चात्त्य नाटकाची वैशिष्ट्ये आत्मसात करू पाहत होती. १९२० ते १९६० या नंतरच्या चाळीस वर्षांच्या कालखंडात मराठी रंगभूमीच्या जीवनात फार मोठे चढ-उतार झाले. १९३०-३५ नंतर सुरू झालेली ओहोटी सुमारे एका तपापूर्वी संपली. आता सर्वत्र रंगभूमीवर भरतीच्या लाटा हसत खिदळत आहेत. अशा वेळी नव्या प्रयोगांना बहर येणे स्वाभाविक आहे. मात्र तो येत असताना परंपरेचे सुबुद्ध स्मरण सतत ठेवणे प्रायोगिक यशाच्या दृष्टीने आवश्यक आहे.

हे स्मरण डॉ. भटांसारखे समीक्षक सतत करून देत असतात. माझ्या लहानपणी श्री. मा. व्य. लेले नावाचे इंजिनीअर असलेले गृहस्थ ! विविध

ज्ञानविस्तार ' मासिकातून ' शाकुंतल—सार व विचार ', ' उत्तररामचरित —सार व विचार ' अशा लेखमाला लिहीत असत. त्या वेळी ते लेखन कळण्याजोगे माझे वय नव्हते पण त्या लेखमालांनी संस्कृत नाटकाविषयीचे माझे कुतूहल अधिकच जागृत झाले अलीकडेही अशी अनेक उपयुक्त पुस्तके निर्माण झाली आहेत ' संस्कृत नाट्यदर्शन ' (के ना वाटवे), ' कालिदासाची नाटके ' (र प. कंगले), पाच संस्कृत नाटके (गो के. भट) ही काही सहज आठवणारी नावे पण्डित बाळाचार्य खुपेरकरशास्त्र्यांसारख्या जुन्या परंपरेतल्या विद्वानांनी भासाच्या ' अविमारक ' नाटकाच्या भाषांतराला जो सुमारे सव्वाशे पृष्ठांचा ' उपोद्घात ' जोडला आहे, तो एक अभ्यसनीय प्रबंधच आहे

डॉ. भटांचे प्रस्तुत पुस्तक या मालिकेत शोभून दिसेल असेच आहे ते आकाराने लहान असले तरी संस्कृत नाट्यशास्त्र व नाट्यवाङ्मय यांच्याशी अनभ्यस्त वाचकांचा चांगला परिचय करून देईल. एवढेच नव्हे तर अभ्यासकांच्या विचारांना ते खाद्यही पुरवील

* * *

या पुस्तकातल्या ' संस्कृत नाट्याचे विशेष ' या पहिल्या प्रकरणातले संस्कृत नाट्य आणि शोकान्तिका यासंबंधीचे डॉ भटांचे विवेचन रसिकांनी अवश्य पहावे सोफोक्लिससारखे ग्रीक नाटककार, शेक्सपिअर, इब्सेन किंवा चेकॉव्ह यांच्यापैकी कुणाच्याही पद्धतीची शोकान्तिका संस्कृत नाटकात नाही ' उत्तररामचरिता 'ला आधारभूत असलेल्या कथेत सीता दुःखभराने पृथ्वीच्या पोटात अंतर्धान पावते आणि भग्नहृदय राम उर्वरित उदास जीवन एकाकी अवस्थेत कंठतो! असे असूनही भवभूतीने आपल्या नाटकाच्या शेवटी राम आणि सीता यांचे पुनर्मीलन घडविले आहे याचा अर्थ उघड आहे संस्कृत नाटककाराच्या प्रतिभेला शोकान्तिकेच्या सामर्थ्याचे आवाहन कधीच मिळाले नाही — अशा प्रकारच्या नाट्यबंधाची आवश्यकताही त्यांना भासली नाही असे होण्याची कारणे त्या वेळच्या जीवनश्रद्धांत आणि साहित्यविषयक कल्पनांतच शोधली पाहिजेत डॉ. भटांनी हा शोध मोठ्या मार्मिक रीतीने केला आहे ते म्हणतात — ' संस्कृत

कवींनी लिहिलेली नाटके पाहिली म्हणजे शोकभावनेचे, करुणरसाचे चित्रण त्यानी किती प्रभावीपणाने केले आहे ते कळून येईल. उदयनाचा वासवदत्ते बद्दलचा शोक, शकुन्तलेच्या, वासवदत्तेच्या, सीतेच्या अतरातील मर्मभेदक व्यथा, दुष्यताच्या आणि रामाच्या वेदना, भीमाकरिता द्रौपदी आणि युधिष्ठिर यानी केलेला विलाप, चारुदत्त आणि चदनदास याना सुळावर देण्याच्या प्रसगी निर्माण झालेले कारुण्य, किंबहुना, शकुन्तलेला सासरी पाठविण्याच्या घरगुती प्रसगीदेखील कण्व आणि इतर आश्रमवासी याना आलेले गहिवर, अशी करुण भावनेची कितीतरी चित्रे मनापुढे तरळत येतात 'शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'उत्तररामचरित' इत्यादि नाटकात तर सुखान्त झालेला असूनही मनावरील कारुण्याचा ठसा पुसला जात नाही' जीवनातील सुखदु खाची भाषा करणाऱ्या शास्त्रकाराना आणि नाटककाराना दु ख कळले नाही, असे कसे म्हणता येईल? सस्कृत नाट्यात कारुण्य आहे, शोक आहे. भवभूतीसारखा लेखक तर करुण-भावनेलाच जीवनात अग्रस्थान देतो परतु शोक असूनही सस्कृत नाटकात शोकात्म नाट्याचा बध (Formal Targedy) नाही. (पृ. ४७ ४८)

सस्कृत नाटकातील सुखान्त हा विशिष्ट श्रद्धातून निर्माण झालेला आहे, भारतीय सस्कृतीने मान्य केलेल्या जीवनविषयक मूल्यापेक्षा भिन्न मूल्याचा नाटककाराने स्वीकार केला तरच शोकात्म नाट्य सभवते, ग्रीक नाट्यात शोकात्मता निर्माण झाली ती देव व दैव याविषयी ग्रीकाच्या ज्या कल्पना होत्या त्यांना अनुसरून, भारतीय तत्त्वज्ञान दैव म्हणून काही वेगळी, निष्ठुर लहरी शक्ती मानीत नाही, सस्कृत नाट्यात नायकाचे चित्रण आदर्श म्हणून करावयाची प्रथा होती, त्यामुळे त्याच्या स्वभावातल्या एका विशिष्ट दोषावर नाट्य केन्द्रित करण्याचा विचार सस्कृत नाटककाराच्या मनाला शिवला नाही, अशा अर्थाचे पृष्ठ ४९ ते ५१ वरील डॉ. भटाचे सर्व प्रति-पादन निस्सशय चिंतनीय आहे.

हे विवेचन केवळ वर्णिलेली बाण्याचे नाही, हा त्याचा मोठा गुण आहे. पूर्वजन्म, कर्मफल, पुनर्जन्म, स्वर्गनरक, ऐहिक जीवनात भोगलेल्या दारुण दु खाचा स्वर्गात उदड विलासभोग मिळून होणारा परिहार,

माणसाच्या मनातले पापपुण्याचे ओझरते विचारसुद्धा ल्युल्सेफाप्रमाणे टिपून घेणारा चिरंजीव चित्रगुप्त, इत्यादि कल्पनांनी भारतीय जीवन जवळ जवळ एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत पूर्णपणे व्यापून टाकले होते आता या सर्व गोष्टींविषयी आपण अश्रद्ध झालो आहो तरी सुद्धा या जुन्या जीवनाला हसण्यात काय अर्थ आहे? १९६८ साल उजाडले तरी भारतभाग्यविधाते असलेले मंत्री ज्योतिष्याच्या घराचे उंबरठे झिजवीत आहेत आणि ईश्वर कधीच मेला आहे म्हणून संपादकीय आरामखुर्चीत बसून पुकारा करणारा बुद्धिवादी विमानात बसायची पाळी येताच मंतरलेले लिंबू बरोबर घेऊन भविष्यभास्करांनी सांगितलेल्या दिशेला ते टाकतो आणि भीतिमुक्त होतो

संस्कृत नाटकात शोकान्तिका नाही, ही खरी भारतीय संस्कृतीची शोकान्तिका आहे! काळ हरणाच्या गतीने पळत होता एखाद्या ग्रंथाची पाने भरभर उलटावीत तशी शतके मागे पडत होती! पण पूर्वकर्माच्या, ईश्वराच्या न्यायीपणाच्या व दयाळूपणाच्या आणि परंपरागत कल्पनांवरील अंधश्रद्धेच्या बाबतीत या प्रदीर्घ काळात आमच्याकडे मूलभूत बदल असा झालाच नाही ग्रीस, इटली, फ्रान्स, इंग्लंड, अमेरिका इत्यादि देशांत वेळोवेळी राजकीय, सामाजिक आणि धार्मिक परिवर्तने घडली, प्रसंगी क्रांत्या झाल्या जुनी मूल्ये आणि जुन्या श्रद्धा यांना विचारवंतांकडून वारंवार आव्हाने मिळत गेली त्यामुळे भारतीय व्यक्तिपेक्षा पाश्चात्य व्यक्ती अधिक निर्भय, साहसी, बुद्धिवादी आणि आत्मविश्वासपूर्ण झाली तिकडल्या पिढ्यापिढ्यांनी देव दैव, पाप पुण्य इत्यादि कल्पनांचे जीवनानुभूतीच्या आधारे मंथन केले त्यात जो गुद्द चोथा आहे असे वाटले तो फेकून दिला पण इंग्रजी राज्य येण्यापूर्वी आपल्याकडे हे कधी घडलेच नाही

महारोग का होतो, याची शास्त्रशुद्ध कारणे शोधण्याच्या फंदात आपल्या कडे फारसा कुणी पडला नाही त्याच्यावरल्या उपचाराच्या संशोधनासाठी जीवन वाहून घ्यायचा विचार कुणाच्या अंतःकरणात डोकावला नाही महारोग हे पूर्वकर्माचे फळ आहे, असे म्हणून अश्राप, व्याधिग्रस्त जीवांना आपण दूर लोटले, समाजातून बहिष्कृत केले, आयुष्यातून उठविले! ...

करून ' दया धरमका मूल है । ' असा पुकारा करीत आणि दुसरीकडून सर्व प्राणिमात्रात एकत्र ईश्वर वास करीत आहे, असे अहोरात्र उद्घोषीत आपण माणसासारख्या माणसाना दूर लोटीत राहिलो ! जातीजातींत अभेद्य, दगडी, गगनचुंबी भिंती उभारल्या ! वाहते जीवनच निर्मळ राहू शकते, अशा जीवनाचे पात्रच रुंदावत राहते. आणि भोवतालच्या प्रदेशाना समृद्ध करते, हे धर्माच्या नावाखाली शुष्क कर्मकांडाच्या खोड्यात स्वत ला अडकवून घेऊन आम्ही दीर्घकाळ विसरून गेलो याचे परिणाम जसे आपल्या राजकीय, सामाजिक, आर्थिक आणि अन्य प्रकारच्या प्रगतीला भोवले, तसे ते साहित्यावर आणि नाट्यावरही झाले. साहजिकच संस्कृत नाट्य अनुभूतीची खोली, कल्पनेची उंची, भावनाची विविधता व विशालता आणि आविष्काराचे वैचित्र्य या सर्वच बाबतीत मर्यादित राहिले सदैव बुरख्यात वावरणाऱ्या रूपवतीच्या जीवनाची कळा त्याला आली !

* * *

पिढ्यान्‌पिढ्या शांतपणे रूढिबद्ध जीवन जगणाऱ्या समाजातले कलावतही न कळत सनेतप्रिय होतात मग त्याची प्रतिभा ठराविकाभोवती पिंगा घालीत बसते ! महासागरावरल्या प्रक्षुब्ध वादळाशी झुंज घेणाऱ्या जहाजाचे स्वप्न तिला कधीच पडत नाही पुष्करिणीतला चादण्या रात्रीचा नौकाविहार हीच तिच्या भरारीची परिसीमा ठरते !

संस्कृत नाटके सदैव सुखान्त का झाली याची डॉ. भटानी केलेली मीमासा मान्य करूनही एक गोष्ट कबूल केलीच पाहिजे—या नाटकाच्या द्वारे चित्रित झालेला जीवनपट फारसा विशाल नाही आणि त्या मर्यादित चित्रणातही जीवनातले खरेखुरे चित्रविचित्र संघर्ष टिपण्याकडे संस्कृत नाटककाराचा कल नाही या नाट्यात आदर्शोन्मुख वास्तवाचे चित्रण आहे असे म्हटले, तरी त्यात आदर्शांची विविधता व सकुलता नाही, वास्तवाची मोहकता व दाहकताही नाही. ' मृच्छकटिका 'सारखे एखादे नाटकच वास्तवातली विविधता आपल्या सपुटात समाविष्ट करण्याला समर्थ झाले आहे यामुळेच ' शाकुन्तला 'सारख्या जगविख्यात नाट्यकृतीत अधिक उत्कर्ष आढळतो तो काव्याचा, नाट्याचा नव्हे !

कलितेल्पन हे प्रतिभा आणि काळ याचे अपत्य असते, हे कुणीही मान्य करील. पण कालिदास भवभूतींचा काळ हा सर्वमान्य होता अशी काही इतिहासाची साक्ष नाही! त्याच्या काळात मोठमोठ्या धार्मिक व राजकीय वादळापासून व्यक्तिजीवनातल्या नाजुक तरंगापर्यंत सर्वत्र सर्व पसरले होते. अर्थगर्भ वैदिक कथांचा व नाट्यप्रतिभेला पोषक अशा रामायण–महाभारतातल्या असंख्य प्रसंगांचा वारसा या थोर संस्कृत नाटककारांना मिळाला होता परंतु नाट्यशास्त्राच्या नियमापलीकडे पाऊल टाकायची हिंमत न झाल्यामुळे असो, नाटक ही मुख्यत दरबारी आणि प्रतिष्ठित लोकांची करमणुकीची कला बनल्यामुळे असो, कविमने आदर्शप्रियता आणि कल्पनारम्यता यांच्या चक्रव्यूहात सापडल्यामुळे असो अथवा भारतीय जीवनातल्या स्थितिप्रियतेमुळे असो, रूढ चाकोरी सोडून नव्या पाऊलवाटेने जाण्याचे, ज्ञाताच्या कुंपणापलीकडे रानफुलांच्या निर्भेळ स्पर्श करण्याचे आणि मंगल अमंगलाचा मेळ असलेल्या जीवनाचा मनसोक्त आस्वाद घेऊन तो प्रलयकारी रीतीने रंगभूमीवर उभा करण्याचे प्रयत्न संस्कृत नाट्यसृष्टीत सहसा झाले नाहीत. एके काळी ज्योतिषात आम्ही अग्रेसर होतो, विद्या, कला आणि संस्कृती यांचे अग्रदूत म्हणून जगात मिरवीत होतो! हे खरे असले तरी मधल्या स्थितीतरी ज्ञानाच्या ज्ञान विज्ञानाची नवी क्षेत्रे पादाक्रांत करण्याच्या बाबतीत आपण जसे हातपाय हलविले नाहीत, तसे नाट्य-साहित्य या क्षेत्रातल्या नवनिर्मितीकडेही आपण लक्ष दिले नाही.

* * *

तथापि, काळ अतिशय बदलला असूनही, त्यांचे सौंदर्य अद्यापि कोमेजलेले नाही, अशी मोजकी नाटके संस्कृत नाट्यसृष्टीत आहेत या नाटकांचे डॉ भटांनी मार्मिक वर्गीकरण केले आहे वाचकांना त्यांचे गुणदर्शन रसाळपणे घडविले आहे 'संस्कृत नाट्यरचनेचे वळ' या दुसऱ्या प्रकरणात भासाच्या रचनाकौशल्याचे व प्रयोगशीलतेचे त्यांनी केलेले वर्णन आजच्या अभ्यासकांनाही मार्गदर्शक होण्याजोगे आहे.

'नाट्यांतर्गत मूल्यांचा विचार' या तिसऱ्या प्रकरणात डॉ भटांनी

प्रमुख सस्कृत नाटकाचे मार्मिक आणि चिकित्सक विवेचन केले आहे. ' स्वप्नवासवदत्त ', ' मृच्छकटिक ', ' मुद्राराक्षस ' इत्यादि वैशिष्ट्यपूर्ण नाटकासबधीचे त्याचे विवरण मोठे वेधक उतरले आहे.

या विवेचनात जाता जाता डॉ. भटानी कला व साहित्य याच्या अनुषगाने जी मते व्यक्त केली आहेत ती विचारणीय आहेत वानगीदाखल त्यातली काही इथे देतो— ' यथावस्तूच्या निर्मितीपेक्षा रचनेच्या निर्मितीत कलेचे सामर्थ्य आहे ' ' (पृ. १२४) ' काही थोर आणि महान पाहावे आणि त्याने भारावून जावे, हा मानवी मनाचा धर्म आहे. ' (पृ १२४), ' साहित्याची प्रगती झाली नाही तरी मामुली किंवा दुय्यम प्रकारची शक्ती असलेला लेखक जोवर रचनेची युक्त ओळखून असतो, तोवर साहित्याला अधिक अधोगती तरी प्राप्त होत नाही दुसऱ्या, तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकाना आत्मप्रौढीचे स्फुरण यावे, ही वाङ्मयीन कलेच्या ऱ्हासाची स्पष्ट निशाणी होय ' ', (पृ. १४०) ' सस्कृत नाट्यसृष्टीत थोर नाटककार थोडेच आहेत त्याच्या नाट्यनिर्मितीमधील थोर कृती अगदी मोजक्या आहेत पण याबद्दल खेद वाटण्याचे कारण नाही. पर्वताप्रमाणे वाङ्मयाची उचीदेखील शेवटी शिखरानेच मोजावयाची असते ' ' (पृ १४१), ' उदास व गभीर अशी बैठक आणि रिझवण्याचा धर्म या गोष्टी विरोधी वाटाव्यात, असा सध्याचा सप्रदाय आहे. पण सस्कृत शास्त्रकार आणि नाटककार यानी नाट्य हा वेद आहे आणि क्रीडनीयक आहे किंवा तो क्रतू असूनही चाक्षुष आणि कान्त आहे असेच प्रतिपादन केले आहे या दोहोत विरोध किंवा विसगती आहे, असे त्याना तरी वाटलेले दिसत नाही. ' (पृ १४३)

नाट्यप्रेमी विद्यार्थी व रसिक यांना हे पुस्तक वाचताना पुष्कळ नवीन माहिती मिळेल. अनेक गोष्टी चिंतनयोग्य वाटतील. एखाद्या कुशल व साहसी नाट्यदिग्दर्शकाला भासाच्या एकाकिका, ' स्वप्नवासवदत्त ' किंवा ' उत्तररामचरित ' याचे वैशिष्ट्य प्रतीत होऊन त्या कलाकृती आजच्या काळाला अनुरूप अशा रीतीने रगभूमीवर आणण्याची इच्छा उत्पन्न होईल. सगीत नाटक हा मराठी रगभूमीचा एक कलात्मक व अविभाज्य भाग

आहे. त्याचा विकास १९२० नंतरच्या दीर्घकाळात होऊ शकला नाही. तो घडवून आणण्यादतकी ज्याची उभारी असेल, त्यांना डॉ. भटांच्या या पुस्तकातले अनेक नाटकांचे विवेचन उपयुक्त होईल.

कलेच्या सर्वसामान्य रसिकाकडून होणाऱ्या डोळस अभ्यासात आणि तिच्या क्रमप्राप्त विकासात समीक्षकाच्या परिश्रमाची सफलता असते. हे सफलतेचे समाधान डॉ. भटांना लाभावे, असे मी मनःपूर्वक इच्छितो.

कोल्हापूर
५-१-६५

वि. स. खांडेकर

मराठी नाट्य परिषदेची

नाट्याचार्य कै. कृ. प्र. खाडिलकर स्मारक व्याख्यानमाला

भारतीय रंगभूमीच्या विविध पैलूंचे दर्शन घडविणारी, विशेषतः मराठी नाट्यवाङ्मय आणि रंगभूमी यांच्याविषयी विचारमंथनास अवसर प्राप्त करून देणारी ही व्याख्यानमाला, सुप्रसिद्ध नाटककार आणि झुंजार पत्रकार कै. कृष्णाजी प्रभाकर ऊर्फ काकासाहेब खाडिलकर यांच्या स्मरणार्थ मराठी नाट्य परिषदेच्या विद्यमाने आयोजित केली जाते. रंगभूमी, नाट्यवाङ्मय, नाट्यकला आणि नाट्यतंत्र यांशी संबंधित अशा कोणत्याही एका विषयावर मराठी नाट्य परिषदेने अर्ज मागवून निवडलेल्या वक्त्यास कमीत कमी तीन व्याख्याने, म. ना. परिषद ठरवील त्या ठिकाणी, द्यावी लागतात आणि त्याचे मानधन म्हणून त्या वक्त्यास रु. ५०० दिले जातात. मराठी, हिंदी किंवा इंग्रजी यांपैकी कोणत्याही भाषेत ही व्याख्याने देण्याचा विकल्प नियोजित वक्त्यास दिला जातो. प्रतिवर्षी या व्याख्यानांचे प्रकाशन करण्यात येते. मराठी रंगभूमीच्या सर्वांगीण प्रगतीस अत्यावश्यक असलेले वैचारिक नेतृत्व या व्याख्यानमालेने प्राप्त होईल अशी परिषदेची अपेक्षा आहे.

या योजनेतील पहिली व्याख्यानमाला १९६३ च्या नोव्हेंबर महिन्यात दि. ३, ४ व ५ या दिवशी नाट्यपंढरी या अन्वर्थक नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या सांगली या नगरात आयोजित करण्यात आली. या मालेत सुप्रसिद्ध मराठी नाट्यसमीक्षक, नाटककार आणि मुंबईच्या एल्फिन्स्टन महाविद्यालयातील संस्कृतचे प्राध्यापक डॉ. गो. के. भट यांनी "संस्कृत नाट्यसृष्टी" या विषयावर तीन व्याख्याने दिली.

ती तीन व्याख्याने आता ग्रंथरूपाने प्रकाशित होत आहेत. या प्रकाशनाची जबाबदारी पुण्याच्या 'कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन'चे श्री. अनंतराव कुलकर्णी यांनी घेतली आहे. मराठी नाट्य परिषदेस 'कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन'चे सहकार्य आरंभापासून मिळत आले आहे. नाट्याचार्य खाडिलकर स्मारक व्याख्यानमालेत, अत्यंत थोड्या अवधी असतानाही, पहिले पुष्प गुंफण्यास संमती दिल्याबद्दल प्रा. गो. के. भट यांची नाट्य परिषद आभारी आहे. त्याचप्रमाणे या मालेच्या संकल्पापासून मार्गदर्शन करून या पहिल्या पुष्पास प्रास्ताविक लिहीपर्यंत हार्दिक साहाय्य केल्याबद्दल मराठी नाट्य परिषदेचे एक पूर्वाध्यक्ष आणि सन्मान्य सभासद श्री. वि. स. तथा भाऊसाहेब खांडेकर यांची नाट्य परिषद ऋणी आहे.

मराठी नाट्य परिषदेच्या या व्याख्यानमालेची योजना सातत्याने चालावी यासाठी या वर्षाच्या आरंभी जो बालगंधर्व अमृतमहोत्सव आयोजित करण्यात आला होता त्यातून उरलेल्या रकमेचा "बालगंधर्व अमृत-महोत्सव विश्वस्त निधी" निर्माण करण्यात आला असून त्या निधीतून येणाऱ्या उत्पन्नातून प्रतिवर्षी ही व्याख्यानमाला आयोजित करण्यात येणार आहे. पुणे विद्यापीठातर्फे प्रतिवर्षी 'साहित्यसम्राट के. न. चिं. केळकर यांच्या नावे व्याख्यानमाला आयोजित केली जाते. त्या मालेस प्राप्त झालेली प्रतिष्ठा मराठी नाट्यपरिषदेच्या या नाट्याचार्य कै. कृ. प्र. खाडिलकर स्मारक व्याख्यानमालेस थोड्याच काळात प्राप्त होईल अशी मराठी नाट्य परिषदेची अपेक्षा आहे.

म. ना. परिषद,
मुंबई-४.
१०, नोव्हेंबर, १९६४

गो. म. वाटवे,
संयुक्त चिटणीस,
मराठी नाट्य परिषद

मनोगत

जुलै १९६३ मध्ये नाट्यपरिषदेने, विद्यापीठीय व्याख्यानमालांच्या धर्तीवर, 'नाट्याचार्य कै. कृष्णाजी प्रभाकर खाडिलकर स्मारक व्याख्यान माला' सुरू करण्याचा निर्णय घेतला, आणि या व्याख्यानमालेचा आरंभ तीन व्याख्याने देऊन मी करावा म्हणून मला पाचारण केले. हे आमंत्रण मला देण्यात मराठी नाट्यपरिषदेच्या अधिकारीवर्गाने माझा जो गौरव केला त्याबद्दल मी अतिशय ऋणी आहे.

व्याख्यानाचे हे आमंत्रण स्वीकारताना मला निःसंशय संकोचल्यासारखे झाले. कारण व्याख्याने नोव्हेंबरच्या पहिल्या सप्ताहात, मराठी रंगभूमि दिनाचा मुहूर्त साधून, व्हावयाची होती आणि या दृष्टीने मला अवधी फार थोडा होता. व्याख्याने भरीव आणि विद्यापीठीय व्याख्यानाचा दर्जा सांभाळणारी अशी व्हावी अशी सर्वांचीच इच्छा आणि अपेक्षा. याही परिस्थितीत हे आमंत्रण मी स्वीकारले. त्याचे एक कारण नाट्यपरिषदेचे कार्यकर्ते आणि विशेषकरून मजवर अप्रतिम स्नेह करणारे ज्येष्ठ साहित्यिक श्री भाऊसाहेब खांडेकर यांचा निर्व्याज आग्रह हे होय. त्याचबरोबर नाट्यपरिषदने एका फार चांगल्या कार्याचा संकल्प सोडला आहे, तर त्याचा शुभारंभ करण्याची संधी घेऊन आपल्या परीने नाट्यपरिषदेच्या कार्याला आणि मराठी रंगभूमीच्या सेवेला आपला हातभार लावावा हाही विचार मनात आला.

व्याख्यानाचा विषय संस्कृत नाट्याला उद्देशून घ्यावा ही सूचना मुळात श्री. भाऊसाहेब खांडेकरांनी केली. या विषयात रस घेणाऱ्या इतर काही जाणत्या आणि ज्येष्ठ स्नेह्यांनी पण याच कल्पनेचा पाठपुरावा केला. दोनतीन महिन्यांचा अवधी लक्षात घेता मलाही हा विषय आपल्या आटोक्यातला आहे असे वाटले. शिवाय, या व्याख्यानमालेत होणारी व्याख्याने नाट्याला अनुलक्षून असावीत अशी अपेक्षा जर आहे तर संस्कृत नाट्या

बद्दल कोणीतरी बोलणे आवश्यकच ठरते. आणि संस्कृत नाट्याची प्राचीन परंपरा, मराठीला मिळालेला संस्कृतचा वारसा, एक प्राचीन सांस्कृतिक धन आणि भारतीय रंगभूमीची मूलगंगा अशा अनेक भूमिकांवरून संस्कृत नाट्याचे विवेचन शास्त्र आणि कला या दोन्ही दृष्टींनी आधुनिक कालीही अपरिहार्य आहे, उपयुक्त आहे, हे अभ्यासकांना मान्य झाल्याशिवाय राहणार नाही. माझा विषय निश्चित झाला तो असा

संस्कृत नाट्याचा परिचय आणि विवेचन हा प्राथमिक उद्देश या व्याख्यानांत असला तरी तिन्ही व्याख्यानांचे विषय आणि त्यांची मांडणी मी समीक्षेच्या पातळीवर करण्याचा प्रयत्न केला आहे त्याचबरोबर विवेचनाचे सूत्र मराठी रंगभूमीशी आणि आधुनिक नाट्यविचाराशी आणून जोडण्याचीही दृष्टी ठेवली आहे मूल्यांचे अनुसंधान सुटू नये अशी माझी मनापासून इच्छा होती

ही व्याख्याने मराठी रंगभूमीच्या जन्मस्थानी सांगलीला झाली शेवटचे व्याख्यान ५ नोव्हेंबरला मराठी रंगभूमि दिनी झाले, पहिली दोन नोव्हेंबर ३ व ४ या दिवशी झाली मी व्याख्याने दिली ती केवळ टिपणे तयार करून मराठी नाट्यपरिषदेने ही व्याख्याने, त्यांतील महत्त्वाचा भाग, टेप रेकॉर्ड करून घेण्याची सोय उपलब्ध करून दिल्यामुळे लेखनाला मला फार सोपे गेले यावद्दलही नाट्यपरिषदेचे ऋण माझ्यावर आहे प्रत्यक्ष व्याख्याने आणि येथील लिखित वाङ्मयात तसा भेद नाही, परंतु दीड दोन तासाच्या एकेक व्याख्यानातही काही मुद्यांचा विस्तार करता आला नाही, असा भाग येथे संपूर्णपणे लिहून काढला आहे प्रथमपणे ही व्याख्याने प्रसिद्ध होताना ठराविक मर्यादेत का होईना पण परिपूर्णता असावी असे वाटले, तेवढी यथामती, यथाशक्ती आणण्यासाठी जो विस्तार केला असेल तेवढाच मात्र वाचकांच्या सोयीसाठी म्हणून दोन परिशिष्टे खास तयार केली आहेत एकांत व्याख्यानांतील महत्त्वाचे संदर्भ दिले आहेत, आणि दुसऱ्यात संस्कृत नाटककार आणि नाटके यांच्यावर स्वरूप टिपणे आहेत, ज्या वाचकांना संस्कृत साहित्याचा जवळून परिचय नाही आणि त्यामुळे व्याख्यानामधील उद्देश पूर्णपणे समजण्याची शक्यता कमी आहे त्यांची या टिपणांनी सोय होईल अशी आशा आहे

सागलीकरानी या व्याख्यानाचे मनापासून कौतुक केले प्रत्येक व्याख्यानाला हे श्रोते शेकड्यानी उपस्थित राहिले त्याचे आभार कोणत्या शब्दात मानू ? ठरलेल्या योजनेप्रमाणे व्याख्याने मी देऊ शकलो याचे समाधान मला आहेच. आता ही व्याख्याने ग्रथरूपाने हाती पडल्यावर जाणत्या, रसिक, चिंतनशील आणि चिकित्सक वाचकानाही काही अल्पस्वल्प येथे गवसले तर माझ्या कर्तव्यपूर्तीच्या समाधानात आत्मिक समाधानाची मोठी भर पडणार आहे हे सागायला नकोच.

खास ऋणाची नोंद म्हणून मला हे सागणे आवश्यक वाटते, की पहिल्या व्याख्यानाच्या वेळी, व्याख्यानमालेचे उद्घाटक म्हणून शिवाजी विद्यापीठाचे कुलगुरु डॉ अप्पासाहेब पवार उपस्थित होते, शेवटच्या व्याख्यानाला नाट्यपरिषदेचे अध्यक्ष प्रा अनत काणेकर अध्यक्षस्थानी होते, मनापासून इच्छा असूनही प्रकृती ठीक नसल्याने श्री. भाऊसाहेब खाडेकर सागलीला येऊ शकले नव्हते, पण त्याचा पुरस्कार व्याख्यानाच्या या प्रथाला लाभला आहेच ज्येष्ठाचा आणि श्रेष्ठाचा आशीर्वाद आणि कौतुक असे लाभावेत हे माझे भाग्य. मराठी नाट्यपरिषदेच्या अधिकारीवर्गाने या व्याख्यानासाठी मला हवे ते सारे साहाय्य दिले विशेषत परिषदेचे कार्यवाह श्री. गो म. घाटगे हे तर स्नेहाच्या जिव्हाळ्याने माझ्यासाठी झटत होते त्याचे आभार मानावे तेवढे थोडे. या व्याख्यानाच्या प्रसिद्धि-प्रकाशनाची जबाबदारी मराठी नाट्य परिषदेने ' कॉटिनेटल प्रकाशन 'चे श्री अनतराव कुलकर्णी याच्याकडे सोपविली हे आणखी एक भाग्य अनतराव माझे स्नेही आणि माझे प्रकाशक हे पुस्तक त्याच्याकडे जावे ही गोष्ट मला आनदाची वाटावी हे साहजिकच आहे.

शेवटी, हे ' पुष्प ' मराठी रगभूमीच्या आणि ज्याच्या स्मरणासाठी या व्याख्यानमालेने जन्म घेतला त्या नाट्याचार्य के खाडिलकर याच्या चरणी अर्पण करण्याची अनुज्ञा मागून हे सपवितो

मुबई
दिनाक २० सप्टेंबर १९६४

गोविंद केशव भट



प्राध्यापक : डॉ. गो. के. भट

अनुक्रम

संस्कृत नाट्यसृष्टी

१

संस्कृत नाट्याचे विशेष

पहिले व्याख्यान

संस्कृत नाट्याचे विशेष

(१) भूमिका : संस्कृतच्या अभ्यासातील अडचणी
    व्याख्यानाचा दुहेरी हेतू

(२) संस्कृत नाट्याची उत्पत्ती आणि विकास :
    भरत नाट्यशास्त्रातील दैवी उत्पत्ती
    धार्मिक गोष्टींचा प्रभाव
    अभिनयादि मानिक गोष्टी — लोकजीवन
    विकासातील घटक : वेदांचा वाटा – धार्मिक उत्सव – लोक-
    संगीत – नृत्य – नाट्याचे प्रारंभिक स्वरूप
    वाङ्मयीन वळण
    वाङ्मयीन पुरावा

(३) संस्कृत नाट्याचे विशेष :
    नान्दी – भरतवाक्य – प्रस्तावना
    स्वरूपान्तराची चर्चा
    'कोरस' व 'प्रोलोग' यांच्याशी तुलना
    आरंभीच्या मराठी नाटकांचे तंत्र – [illegible]
    प्रभाव – प्रायोगिक तंत्र

(४) नाट्यविशेष :
    कथावस्तू

नायक – नायकभेद
नायिका – नायिकाभेद
अंतःपुरातील पात्रे–नायकाचे साहाय्यक
वस्तुरचना : पाच अवस्था
अंक
विष्कंभक, प्रवेशक

(५) नाट्यविशेष : संवाद :
गद्यपद्यमिश्रित शैली; संस्कृत – प्राकृत – भाषा
भाषाभेदाची तत्त्वे

(६) नाट्यविशेष : संवाद : भावदर्शन आणि रसतत्त्व
त्रैलोक्यजीवनाचे प्रतिबिंब
मानवजीवनाची अभिज्ञता

(७) प्रायोगिक विशेष :
प्रेक्षागृह – संगीतशाला – नाट्यस्पर्धा – पताकादान
उघडा रंगमंच — दर्शनी पडदा नांदी — लेखनातील प्रमाणे
दृश्यांतर — 'परिक्रमण'
'नेपथ्ये' – 'अपटीक्षेप'
संवादातील नाट्योक्ती स्वगत – प्रकट – जनान्तिक – अपवार्य – आकाशभाषित
लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी अभिनय
दृश्याची मांडणी : ठळक वस्तू – कल्पनानिष्ठता – 'जवनिका'

(८) शोकात्म नाट्याचा प्रश्न .
संस्कृत नाट्यात ट्रॅजेडीचा अभाव
शोक असूनही शोकान्त नाही : कारणे —
वर्ज्यावर्ज्याचे नियम
सांस्कृतिक, रंगभूमीविषयक दृष्टी

[१]

काळाच्या अंतराने संस्कृत नाटकापासून आपण फार दूर आहोत. संस्कृत भाषा काही अभिमानी लोकांनी चिकाटीने जतन करून ठेवली तरी दैनंदिन व्यवहाराची भाषा म्हणून तिचा लोप शेकडो वर्षांपूर्वीच झाला. संस्कृत भाषेचा आणि त्या भाषेतील साहित्याचा अभ्यास शालेय आणि महाविद्यालयीन विद्यार्थि शिक्षकांपुरता मर्यादित झाला आहे. यालाही आणखी मर्यादा पडून संस्कृतच्या अभ्यासाचे क्षेत्र दिवसेंदिवस अधिक संकुचित होत चालले आहे. हा काळाचा प्रभाव आहे. त्याबद्दल खेद वाटला तरी खंत करणारा मी नव्हे.

परंतु एखाद्या भाषेची उपेक्षा झाली तरी त्या भाषेतील साहित्याची उपेक्षा होऊ नये असे मला वाटते. भाषा ही जन्माला येते, तिचा प्रसार होऊन ती वाढीला लागते, तिच्यात परिवर्तने होतात, तिचा लोप होतो, आणि दुसरी भाषा तिची जागा घेते. कुठल्याही सजीव वस्तूच्या आयुष्यक्रमात निसर्गक्रमाने होणाऱ्या या घडामोडी भाषेच्या जीवनातही होत असतात. अशा रीतीने भाषा ही परिवर्तनशील आणि नश्वर असली तरी तिच्यात निर्माण झालेले साहित्य स्थिर आणि अमर असू शकते. म्हणून भाषेला जपण्याचा अट्टहास केला नाही तरी साहित्याचे जतन करण्याची पराकाष्ठा करणे आवश्यक आहे. कलेचा एक आविष्कार म्हणून साहित्य हा मानवाच्या संस्कृतीचा एक अमोलिक भाग आहे. त्याचे जतन हे आपले कलाधिष्ठित सांस्कृतिक कर्तव्य ठरते. संस्कृत भाषेतील साहित्याकडे पाहताना माझी भूमिका येवढीच असते.

दुर्दैव असे की संस्कृत जाणणारे आणि संस्कृतीचे पंडित काहीशा दुर भिमानाने पछाडलेले आहेत. अधिक दुर्दैवाची गोष्ट अशी की या लोकांनी

साहित्यकलेचे एक वाहन, तत्त्वजिज्ञासेचे आणि आत्मप्रकटीकरणाचे एक माध्यम, या दृष्टीने संस्कृतकडे पाहण्याऐवजी केवळ भाषा म्हणूनच पाहिले आहे. संस्कृतचा अभ्यास म्हणजे भाषेचा अभ्यास, व्याकरणाचा अभ्यास, अशी त्यांची कल्पना असून ग्रंथ मुखोद्गत येणे, संस्कृत बोलता लिहिता येणे ही त्यांना विद्वत्तेची सीमा वाटते. या लोकांच्या हातून संस्कृत साहित्याचे यथोचित मूल्यमापन होईल अशी अपेक्षा बहुतेक व्यर्थ ठरेल. महाविद्यालयीन सुशिक्षित वर्गात साहित्याची दृष्टी अधिक आहे यात शंका नाही. परंतु साहित्य आणि विचार यापेक्षा भाषेला अधिक महत्त्व देण्याच्या परंपरेमधून अद्यापि त्यांची सुटका झालेली दिसत नाही. इतर सुशिक्षित वर्ग संस्कृतच्या अज्ञानाने आणि संस्कृत येणाऱ्यांच्या दुरभिमानाने किंवा अहंकाराने दुसऱ्या टोकाला गेलेला आहे. ' संस्कृत भाषेत सर्व काही आहे ' हे एक टोक तर संस्कृतबद्दलची तुच्छतावृत्ती किंवा उपेक्षा हे दुसरे टोक, अशी साधारण परिस्थिती दिसते. या स्थितीत कशाची विशेष गरज असेल तर ती तटस्थ निरहंकार निरासक्त वृत्तीची. भाषेचा अकारण बडेजाव किंवा बाऊ न करता त्या भाषेतील साहित्याचा प्रामाणिक परिचय करून घेण्याची आवश्यकता केव्हाही वाटावयास हवी. दीर्घ कालप्रवाहाच्या अलीकडे उभे राहून संस्कृत साहित्यसंचयाचे अवलोकन करण्याची, त्यांची मूल्ये तपासण्याची संधी आजही सुलभ आहे.

संस्कृत नाट्यसृष्टीचे अवलोकन अशा दृष्टीने करावयाचे आहे. हे अवलोकन मराठी रंगभूमीचा संदर्भ मनात ठेवून केले तर आणखी एक फायदा होण्याचा संभव आहे. संस्कृत नाट्यसृष्टीचा परिचय तर आपल्याला घडेलच. त्याच-बरोबर संस्कृत नाटकात साहित्यिक आणि नाट्यकलेची अशी जी मूल्ये आहेत, संस्कृत नाट्याविषयी नाटककार आणि शास्त्रकार यांची जी दृष्टी आहे, त्याचाही परिचय घडेल आणि मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्षासाठी या प्राचीन संचित धनाचा आपण काही उपयोग करून घेऊ शकू की काय, याचाही अंदाज घेता येईल.

या सर्व व्याख्यानात असा दुहेरी हेतू साधण्याचा प्रयत्न करावा अशी इच्छा आहे.

[२]

संस्कृत नाट्याची उत्पत्ती कशी आणि केव्हा झाली ते आज सांगणे कठीण आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रातील हकीकतीप्रमाणे देवदानवांच्या विनंतीवरून ब्रह्मदेवाने पाचवा वेद म्हणून नाट्याची निर्मिती केली. दैनंदिन जीवनातील भांडणे, द्वेष, मत्सर इत्यादि नेहमीच्या गोष्टींना स्वर्गनिवासी लोक कंटाळले होते; मन दुसरीकडे गुंतवायला चार वेद होते; परंतु वेदश्रवणाचा अधिकार सर्व वर्णांना नव्हता. त्यात सर्वांना आनंद वाटेल अशी काही करमणूक हवी होती आणि ती 'दृश्य' आणि 'श्राव्य' अशा दोन्ही प्रकाराची मिळून बनलेली असेल अशी हवी होती. इंद्राने ही मागणी सर्वांच्या वतीने मांडल्यावर ब्रह्मदेवाने नाट्यवेदाची रचना केली.[1]

नाट्यवेद निर्मून ब्रह्मदेवाने तो भरताच्या हाती दिला. भरताने आपल्या शंभर पुत्रांच्या मदतीने नाट्याचा पहिला प्रयोग तयार केला. हा प्रयोग 'डिम' नाट्याचा होता, म्हणजे देवदानवांच्या युद्धप्रसंगावर आधारलेला होता 'त्रिपुरदाह' हा त्याचा विषय. या नाट्याचा प्रयोग कैलास पर्वतावर देव दानवांच्यापुढे इंद्रध्वज महोत्सवाच्या प्रसंगी भरतपुत्रांनी करून दाखविला. या प्रयोगासाठी नृत्य आणि संगीत यांचा उपयोग केला होता आणि या कामी नारदाचे बरेच साहाय्य भरताला झाले होते. पुढे हे नाट्य पृथ्वीतलावर नेण्यासाठी नहुष राजाने मदत केली. अशा रीतीने सर्वांना ऐकता येईल आणि पाहता येईल अशा या क्रीडनीयकाचा, म्हणजे नाट्यरूप करमणुकीचा, प्रसार मानवांत झाला.

ही हकीकत कल्पित आहे यात शंका नाही. या हकीकतीप्रमाणे नाट्याची उत्पत्ती दैवी ठरते. परंतु इंद्रध्वज महोत्सवाचा प्रसंग, कैलासावर देवदानवांच्या समोर पहिला प्रयोग, नृत्य आणि संगीताचा उपयोग इत्यादि गोष्टी सूचक दिसतात. त्यावरून कल्पना करावयाची तर असे म्हणता येईल की एखाद्या धार्मिक उत्सवाच्या प्रसंगी करून दाखवायच्या करमणुकीचा प्रकार म्हणून नाट्याने प्रथम मूळ धरले. उत्सवाच्या प्रसंगी नाट्याचा प्रयोग योजण्याची

प्रथा फार जुन्या काळापासून चालत आलेली आहे. संस्कृत नाट्याचा प्रयोग अशा रीतीने होत असे याची साक्ष उपलब्ध संस्कृत नाटकात आहे. आणि खेडोपाडीं उत्सवप्रसंगा नाट्यप्रयोग करण्याची प्रथा अद्यापीही पाहायला मिळेल. या सुरुवातीच्या नाट्याचा विषय देवासंबंधीचा असावा असा आणखी एक निष्कर्ष निघतो. प्राचीन नाटकाचे स्वरूप या निष्कर्षाला दुजोरा देते. प्राचीन देवदानवांच्या कथा, रामलीला, कृष्णलीला हे विषय आणि देवतांशी संबद्ध असलेले उत्सव यांनी नाट्याला पहिला आकार दिला असे एकदर इतिहासावरूनही दिसते. नाट्यविषय आणि देवतांचे उत्सव या दोहोंचे स्वरूप धार्मिक आहे. प्राचीन यज्ञयागाचे अनुष्ठान, उत्सवांची योजना यांत विरंगुळा, करमणूक यांची जरूरी होतीच. तेव्हा प्रत्यक्ष धार्मिक गोष्टींनी नाट्याला जन्म दिला नसला तरी त्यांनी नाट्य आकाराला आणले असे म्हणायला हरकत नाहीं. तेव्हा, नाट्याची उत्पत्ती 'दैवी' जरी नसली तरी ती धार्मिक परिसरात झाली असण्याचा संभव आहे. नाट्यशास्त्रातील हकीकतीवरून तिसरा निष्कर्ष असा काढता येईल की, सुरुवातीच्या या नाट्याचे स्वरूप मुख्यत: संगीतमय आणि नृत्यमय असावे. प्रत्यक्ष बोलावयाचा संवाद फार थोडा असून, नाट्यकथा संगीताच्या रूपाने मुख्यत: गावयाची, आणि नटांनी नृत्यावर आधारित अशा मूक अभिनयाने कथेतील विविध भाव दाखवावयाचे, असे या नाट्याचे स्वरूप असावे. या दृष्टीने 'नट'-'नट्' हे रूप संस्कृत 'नृत्' (नृत्य करणे) ह्या धातूचे प्राकृतीकरण आहे ही गोष्ट सूचक आहे.

दुसरी बाजू अशी अभिनयात अनुकरण असते. अनुकरण मनुष्याच्या हाडींमासी खिळलेले आहे. स्वतः अनुकरण किंवा नक्कल करायची हौस मनुष्याला जशी साहजिक असू शकते तशी बाहुल्या वगैरे घेऊन त्यांच्या कडून मनुष्यसदृश हालचाली करून दाखविण्याची इच्छा ही देखील बरीचशी स्वाभाविक आहे. नाट्यातील अभिनयाचा जो भाग आहे तो धार्मिक गोष्टींतूनच निर्माण व्हावयाला पाहिजे असे नाही तरी यज्ञयागाच्या अनुष्ठानात आणि धार्मिक विधींत वेगवेगळ्या सांकेतिक आणि प्रतीकात्मक क्रिया आपल्याला कराव्या लागतात. या क्रिया म्हणजे एकप्रकारे अभिनय किंवा 'नाटक'च होय.

परंतु असा अभिनय नेहमीच्या जीवनातील साध्या क्रिया करताना देखील कळत न कळत होत असतोच. तेव्हा अभिनय आणि त्याशी संबद्ध अशा गोष्टी साध्या लोकजीवनातूनही आल्या असल्यास नवल नाही. अनुकरणाची मानवी प्रवृत्ती लक्षात घेतली तर 'नाट्य' लोकजीवनातच हरघडीला उत्पन्न होत असते. नक्कल, बाहुल्याचा खेळ इत्यादि त्याची स्वाभाविक रूपे होत.

विवेचकांनी या दोन्ही बाजूंवर आपापल्या परीने भर देऊन नाट्याचा उद्गम धार्मिक क्रियांत किंवा लोकजीवनात असल्याचे प्रतिपादन केले आहे. सत्य कदाचित या दोन वेगळ्या मतांच्या मिलाफात असावे. नक्कल, सोंगे काढणे, गाणे नाचणे या मनुष्याच्या स्वाभाविक क्रिया असल्याने अभिनयरूप नाट्य हे लोकजीवनातून येते (Popular origin) असे मान्य करता येते. पण त्याचबरोबर या स्वाभाविक प्रवृत्तीला नीटस आकार मिळाला तो धार्मिक क्रियांचे अनुष्ठान, उत्सवांचे प्रसंग, देवादिकांच्या प्राचीन कथा इत्यादि गोष्टींनी; आणि या दृष्टीने नाट्याचा उद्गम धार्मिक (Religious origin) असल्याचे मान्य करायलाही अडचण वाटू नये.

संस्कृत नाट्यातील सूत्रधार, नटी, विदूषक इत्यादि नटवर्ग आणि नाटकीय पात्रे, लोकांना समजेल अशा भाषेची योजना, भव्य अशा देखाव्याची (Spectacle) कल्पना, संगीत आणि नृत्याची साथ, इत्यादि गोष्टी लोकजीवनाशी आणि लोकमानसाशी निगडित आहेत; तरीही नाट्याची प्रेरणा आणि घडण धार्मिक गोष्टींत असल्याचे दिसते. संस्कृत नाट्याचा ' पूर्वरंग ' हा तर एक धार्मिक विधीच मानला जातो. धार्मिक उत्सवाची पार्श्वभूमी, देवादिकांच्या कथा यांनी नाट्याच्या धार्मिक अंगाला आणखी बळकटी येते. याचा अर्थ असा की, नाट्यप्रयोग लोकांसाठी, लोकांच्या करमणुकीसाठी म्हणून होत असला तरी एखाद्या धार्मिक विधीप्रमाणे नाट्यप्रयोग हीही एक अनुष्ठानासारखी बाब आहे अशी कल्पना आरंभीच्या काळात तरी स्पष्ट दिसते.

संस्कृत नाट्याचा उद्गम धार्मिक गोष्टींत आहे की लोकजीवनाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीत आहे, या प्रश्नासंबंधी काही आग्रह धरून प्रतिपादन करण्यासंबंधीचा

पुरावा आपल्याजवळ नाही. परंतु प्राचीन काळी धर्माचे प्राबल्य विशेष असे हे सर्वांना माहीत आहे. लोकजीवनाची घडी धार्मिक कल्पनांच्या प्रमाणाने बसावी, आणि धार्मिक विधींच्या आचरणात लोकमानसाच्या आशा आकांक्षा गुंतलेल्या असाव्यात, असा परस्पर परिणाम स्वाभाविक दिसतो.

नाट्याच्या उद्गमाविषयी निश्चित सांगता आले नाही तरी त्याच्या विकासाला कारणीभूत झालेले काही घटक प्राचीन वाङ्मयातून शोधून काढणे मात्र तेवढे कठीण नाही. नाट्यशास्त्रातील जी हकीकत वर नमूद केली तीत आणखी एक तपशील असा आहे की, ब्रह्मदेवाने ‘पंचम वेद’ म्हणून नाट्याची निर्मिती केली ती चारही वेदांतील काही अंश घेऊन : म्हणजे ऋग्वेदातून पाठ्य, यजुर्वेदातून अभिनय, सामवेदातून गीत आणि अथर्ववेदातून विविध रस असे अंश घेऊन, या अंशांच्या मिश्रणाने नाट्यवेद तयार झाला[२]. या विधानाचा अर्थ तार्किक बुद्धीने घेतला तर नाट्याच्या स्वरूपाचे आणि विकासाचे घटक येथे सहज दिसून येतील. पाठ्य किंवा संवाद, अभिनय, संगीत आणि भाव किंवा रस, हे नाट्याचे चार घटक आहेत. वेदांचा उल्लेख हा या घटकांच्या वाङ्मयीन प्रेरणांचा निदर्शक असेल, किंवा प्राचीन प्रेरणांशी त्या लोकमानसाच्या भितीचा संबंध असतो ती मानसस्थिती दर्शविणारा असेल, अशी कल्पना करता येते.

ऋग्वेदात अनेक संवाद-सूक्ते आहेत. त्यातून एका बाजूने नाट्याची आणि दुसऱ्या बाजूने आख्यान-काव्याची परिणती झाली हे मत बहुतेक विद्वानांनी मान्य केले आहे. संवादसूक्तात काही कथांश आहे, त्याचा वाङ्मयीन विकास होऊन आख्यानकाव्ये तयार झाली आणि या आख्यानांची परिणती पुढे महाकाव्यात झाली, असा हा वाङ्मयीन इतिहास दिसतो. या सूक्तात प्रत्यक्ष संवाद आहे, दोन, क्वचित अधिक व्यक्तींचे संभाषण आहे. या संभाषणाला अभिनयाची आणि हावभावाची जोड मिळाली तर साध्या स्वरूपातील नाट्य इथेच प्रकट झालेले दिसेल. या दृष्टीने विचार केला तर नाट्याला आवश्यक असणारे पाठ्य—शब्द आणि संवाद—ऋग्वेदातून म्हणजे ऋग्वेदातील संवादात्मक रचनेच्या अनुकरणाने आले असावे असे मानण्याला काही अडचण वाटू

नये पुढील आख्यानांनी आणि महाकाव्यांनी नाट्याला ' कथा ' मिळवून दिली. शिवाय ही आख्याने लोकसमुदायापुढे म्हणून दाखवण्याची प्रथा जुन्या काळापासून होती. रामायणाचे पठण कुशलवांनी रामापुढे करून दाखविले होते. महाभारताचे पठण करणारे ' पाठक ' गावोगावी जात. हे पठण करताना पाठकांनी कथेतील तो तो भाव आवेश आणि अभिनय करून व्यक्त केला की एखादे आख्यान ऐकतानाही नाट्य निर्माण झाल्याचा अनुभव श्रोत्यांना येणे मुळीच कठीण नाही. नाट्यातील ' पाठ्य ' अशा दोन्ही गोष्टींनी विकसित झाले असावे. म्हणजे ऋग्वेदातील संवाद आणि रामायणमहाभारताचे साभिनय पठण या दोहोंनी नाटकातील कथा आणि संवाद यांच्या विकासाचा मार्ग तयार केला असे म्हणता येईल. रामायणाच्या पठणातील कुशलवांचा वाटा आणि नंतर ' कुशीलव ' असा संस्कृतमधील शब्द या दोन गोष्टींचे साहचर्य सूचक आहे.

यज्ञयागाच्या अनुष्ठानात अनेक गोष्टी अभिनय केल्यासारख्या करावयाच्या असतात. त्या प्रतीकरूप असतात. आवाहन केल्यावर देव येऊन यज्ञवेदीजवळ बसले आहेत, त्यांना अर्पण केलेला सोम किंवा हवि ते भक्षण करीत आहेत, ह कल्पनेने मानून त्याप्रमाणे आपण क्रिया करावयाच्या. गंधर्वांनी सोम पळवून नेला तो स्वर्गात जाऊन आणावा लागला, या कल्पनेचे प्रतीक म्हणून सोम-विक्रे याकडून सोम खरेदी केल्यावर त्याला मार द्यावयाचा. महाव्रत नावाच्या विधीत ब्रह्मचारी आणि पुंश्चली यांनी भांडण करावयाचे. राजसूय यज्ञात विजयाचे प्रतीक म्हणून राजाने वाघाच्या कातड्यावर पाय ठेवून उभे राहावयाचे. अशा अनेक क्रिया यज्ञविधीत आहेत. त्यांना प्रतीकात्मक अर्थ आहे. अनुष्ठान करताना या क्रिया करावयाच्या म्हणजे एक प्रकारे अभि-नयच आहे, नाटकच आहे. एखाद्या व्यक्तीचे, गतीचे, व्यक्तीचे असे सहेतुक अनुकरण म्हणजेच नाट्य [३]. या दृष्टीने विचार केला तर यजुर्वेदातून म्हणजे धार्मिक विधींच्या अनुष्ठानाचे रूप पाहून, ' अभिनय ' आला अशी कल्पना करावयास हरकत नाही.

सामवेदात ज्या ऋचांचे गान करावयाचे त्यांची मांडणी आहे. यज्ञविधींनी या धार्मिक स्वरूपातील गानावरून नाट्याला गायनाची, संगीताची जोड देण्याची

कल्पना स्फुरली असेल हे समजनीय आहे.

वरील तीन वेदांच्या मानाने अथर्ववेदाचे स्वरूप वेगळे आहे. वेदत्रयीत मुख्यत देवदेवताचे वर्णन आणि त्याच्याविषयी आदराचा, भक्तीचा भाव आहे. अथर्ववेदात लोकजीवनातील विविध भाव प्रकट झाले आहेत मत्र आणि हवन यानी प्रसन्न होणाऱ्या थोर देवतापासून जादूटोण्याने वश होणाऱ्या सामान्य देवतापर्यंत सर्वांबद्दल श्रद्धा, द्यूतात जिंकण्याची किंवा सभागृहात वक्तृत्व गाजविण्याची आकाक्षा, स्त्रीला वश करून घेण्याची किंवा सवतीला अपित करण्याची मनीषा, रोगराईचे उच्चाटन करण्याचे सामर्थ्य याने अशी इच्छा – असे विविध भाव अथर्ववेदातील सूक्तात प्रकट झाले आहेत. नाट्यात देवताचेच चित्रण यावे, असे काही नाही. उलट त्रैलोक्यातील लोकजीवनाचे प्रतिबिंब नाट्यात पडावे हे उचित आहे. या दृष्टीने लोकमानसाचे विविध आणि उत्कट प्रतिबिंब ज्यात आहे त्या अथर्ववेदाने मानवी भावाचे दर्शन आणि ते कलेने आविष्कृत करून त्याना रसपदवी देण्याची प्रेरणा नाट्याला दिली अशी कल्पना केल्यास ती अवास्तव ठरणार नाही

वेदवाङ्मयाने प्रत्यक्ष नाट्याच्या विकासाला हातभार लावला की नाही हे सागता येणार नाही. परतु वर सागितल्याप्रमाणे या साहित्याची आणि त्यातील मानसशास्त्रीय अशाची प्रेरणा नाट्याला मिळाली असेल आणि त्यातून नाट्याचा विकास झाला असेल असे म्हणता येईल. अशा वाङ्मयीन प्रेरणाच्या जोडीला राम आणि कृष्ण याचे धार्मिक उत्सव आणि त्यातील सोंग, सगीत आणि नृत्य याच साहाय्य मिळून त्यातून नाट्याचे दृश्य रूप घडले असे वाटते.

भूमिकाची सोंग सजवून त्याच्या नाट्यीय हालचाली आणि हावभाव याच्या द्वारा कथेतील ठळक प्रसग, सगीत आणि नृत्य याची साथ घेऊन दाखविणे, हे नाट्याचे प्रारभीचे स्वरूप असावे. कथेच्या अगाने मानवी जीवनातील विविध प्रसग आणि भाव नाट्यात व्यक्त व्हावयाचे असले तरी नाट्य प्रदर्शित करताना सगीताचा आणि नृत्यातील स्थितिगतींचा उपयोग मुख्यत होत असावा पात्रानी बोलावयाच्या भाषणापेक्षा प्रसगाची आणि भावाची अभिव्यक्ती अभिनयाने करण्यावर अधिक भर असावा. म्हणजे या नाट्याचे स्वरूप

शब्दापेक्षा दृश्यात्मक अनुकरणावर (Mimetic) अधिक अवलंबून असावे कालिदासाने नाट्याला देवांचा चाक्षुष क्रतू' असे म्हटले आहे आणि हे नाट्य अर्धनारी–नटेश्वररूपाने तांडव आणि लास्य या दोन नाट्यप्रकारांत विभक्त झाले आहे असे सांगितले आहे ४ या वर्णनात नाट्यदर्शनाचे धार्मिक रूप आणि त्यातील नृत्य–संगीताचा भाग सूचित आहे या नाट्याला वाङ्मयीन वळण हळूहळू मिळून त्यातून दृश्य आणि श्राव्य यांचा समतोल साधणारे नाटक ऐसक्यांच्या प्रयत्नांनी परिणत होत गेले असले पाहिजे

नाट्याच्या विकासाचा हा क्रम आपल्याला तर्कानेच ठरवावा लागतो आहे कारण प्रारंभीच्या अवस्थेपासून विकसित नाट्याचा क्रम दाखविणारी नाटके उपलब्धच नाहीत एकतर सुरुवातीच्या काळात संवादाचा अंश थोडा असल्याने नाटके लिहून ठेवीत नसत किंवा ही नाटके आज नष्ट झाली आहेत असे मानले पाहिजे या परिस्थितीत संस्कृत नाट्याचा आरंभ केव्हा झाला हे सांगणे कठीण झाले आहे पाणिनीच्या सूत्रात नटसूत्राचा निर्देश आहे आणि पतंजलीच्या महाभाष्यात 'बलिबंध' आणि 'कंसवध' यांचा जो उल्लेख आहे तो या प्रसंगाच्या नाट्यरूप दर्शनाचा आहे याचा अर्थ असा की, इ स पूर्व आठ ते चार या शतकांत संस्कृत नाट्य अस्तित्वात होते उपलब्ध नाटकांतील प्राचीन भरती नी अश्वघोष आणि भास यांची नाटके आहेत त्यांचे स्वरूप अत्यंत परिणत असे दिसते ही परिणत अवस्था येण्यापूर्वी नाट्याचा विकास हळूहळू होत गेला असे मानणे तर्कसंगत आहे या विकासाला कालावधी द्यावयाचा म्हणजे संस्कृत नाट्याचा आरंभ इ स पूर्व काही शतके इतका प्राचीन मानणे आवश्यक आहे

[३]

लिखित स्वरूपातील नाट्य अश्वघोष, भास यांच्या काळापासून म्हणजे निदान इ. स पूर्व एक दोन शतकांपासून उपलब्ध आहे वर म्हटल्याप्रमाणे या नाटकांचे स्वरूप प्राथमिक नसून परिणत आहे या नाटकांपासून तो पुढे संस्कृत

साहित्याच्या इतिहासात जी नाटके रचली गेली त्या सर्वांत काही विशेष आढळतात. या विशेषांनी संस्कृत नाट्याचे रूप निश्चित झाले आहे आणि ते संस्कृत नाट्याचे वेगळेपण दाखवितात. संस्कृत नाट्यसृष्टीचा परिचय करून घेताना या सर्वसाधारण विशेषांना प्रथम सामोरे जाणे उचित होईल.

प्रथमदर्शनीच डोळ्यात भरणारा संस्कृत नाट्याची वैशिष्ट्ये म्हणजे नान्दी, सूत्रधाराची प्रस्तावना आणि भरतवाक्य.

(अ) संस्कृत नाट्याचा आरंभ नान्दीने होतो. भरताच्या नाट्यशास्त्रात पूर्वरङ्ग ' नावाचा एक मोठा विधी सांगितलेला आहे. नाट्यप्रयोगाच्या आरंभी हा पूर्वरंग करावयाचा असतो. पूर्वरंगाची अनेक अंग आहेत. पैकी पहिली नऊ पडद्याआड होतात. नतर गीतविधी असून पुढील नऊ अंग प्रेक्षकासमोर सादर केली जातात. यातील तिसरे (किंवा सरळ क्रमाकाने १२ वे, किंवा मधील गीतविधी धरल्यास, १३ वे) अंग नान्दी होय. पूर्वरंगाचे स्वरूप गीतनृत्यात्मक आणि धार्मिक विधीसारखे आहे. कोणत्याही कार्यारंभी आरंभी देवतेचे पूजन आणि स्तुती करण्याची आणि अंगीकृत कार्यातील संभाव्य विघ्नांचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वाद मागण्याची जी धार्मिक मनोवृत्ती आहे तीच पूर्वरंगामध्ये आणि विशेषत नान्दीमध्ये आहे. नान्दी गेय असते; सूत्रधाराने हे नान्दीपद्य गावयाचे असते. गायनाने आणि स्तवनाने देवतेला संतुष्ट करण्याची मनीषा येथे स्पष्टपणे प्रतिबिंबित झालेली आहे. नन्द् म्हणजे आनंद देणे; देवतांना आनंद देणारे स्तुतियुक्त पद्य किंवा गीत हा नान्दी शब्दाचा सरळ अर्थ हेच दर्शवितो. या दृष्टीने देवतेला आवाहन, देवतास्तुती, आशीर्वचन, मंगलाचरण हे नान्दीगीताचे उद्देश स्पष्ट होतात.

नान्दी शब्दाचा ढोल असाही एक अर्थ आहे. पूर्वरंगाच्या पहिल्या नऊ अंगांमध्ये ढोलसारखी चर्मवाद्ये आणि तन्त्रीसारखी तन्तुवाद्ये नीट तालसुरात लावून घेऊन योग्य जागी मांडून ठेवावयाची असतात. त्यानतर प्रेक्षकासमोर जी पूर्वरंगाची अंगं सादर होत ती करताना वाद्यसंगीताची साथ होत असे विशेषत नान्दीचे गायन सूत्रधार करीत असताना वाद्यसंगीताची साथ या गानाला किती उठाव देत असेल हे सहज लक्षात येण्यासारखे आहे. परंतु प्रयोगारंभी सादर

होणाऱ्या या वाद्यसंगीताचे इतरही काही परिणाम कल्पिता येण्यासारखे आहेत. प्राचीन काळी संस्कृत नाट्याचे जे प्रयोग होत ते उत्सव किंवा यात्रा यांच्या प्रसंगाने, असे संस्कृत नाटकावरून दिसून येते. राजवाड्यातील संगीतशाळेत होणारे नाट्यप्रयोग सोडले तर उत्सवाच्या किंवा यात्रांच्या निमित्ताने होणारे प्रयोग उघड्यावर होत. रामगड पहाडावर सीताबंगा गुफेत जे उघड्यावरचे *नाट्यगृह सापडले आहे ते याचेच द्योतक म्हणता येईल.*[५] *आता या उघड्यावरच्या* नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांना आकृष्ट करण्याचे साधन म्हणून ढोल वाजविण्याचा उपयोग सहज होण्यासारखा आहे हे लक्षात यावे. संगीताने देवतांना आनंद होतो तसा मनुष्यानाही होतोच. ढोल ऐकून आकृष्ट झालेल्या प्रेक्षकाचे मन संगीताने आनंदित करून नाट्यप्रयोगाला अनुकूल अशी त्याची वृत्ती करण्यालाही या वाद्यसंगीताचा उपयोग अवश्य होईल. आणि मग असा प्रेक्षक नाट्यगृहात येऊन बसलेला असताना, संगीताने प्रयोगानुकूल असे वातावरण निर्माण होत असताना, प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगाला आरंभ होत असल्याची सूचनाही ढोल वाजवून देता येईल अशा रीतीने प्रेक्षकाला आकृष्ट करणे, त्याची मनोवृत्ती आनंदित आणि प्रयोगानुकूल करणे आणि प्रयोगाला आरंभ होत असल्याची सूचना देणे, असे त्रिविध कार्य नान्दीशी संबद्ध असलेल्या वाद्यसंगीताने साधले जात असावे असे म्हणता येईल.

नान्दी हे एका भरतपुत्राचे म्हणजे नटाचे नाव असल्याचा उल्लेख आढळतो. हा *नाटकमंडळीतील गायक नट असावा; आणि देवद्विजनृपादि आशीर्वचनात्मक* असा हा आरंभीचा श्लोक गाण्याचे काम त्याच्याकडे केव्हातरी असावे. परंतु सूत्रधाराने नान्दीचे गायन करावे असा दंडक भरताने घालून दिल्यावर या गायक नटाचा नान्दीशी संबंध उरण्याचे कारण नव्हते. अर्थात स्वतः सूत्रधार चांगला गायक आणि नट असावयास हवाच, त्याशिवाय रंगभूमीवरील आपली जबाबदारी त्याला पार पाडता येणे शक्यच नाही

(ब) संस्कृत नाट्याचा आरंभ नान्दीने तसा त्याचा शेवट भरतवाक्याने होतो भरतवाक्याचा अर्थ दोन तऱ्हेने करता येईल. नाट्यशास्त्राचे प्रणेते भरतमुनी. ब्रह्मयाने रचलेल्या नाट्याचा प्रयोग भरतमुनींनी सिद्ध केला आणि त्या अनु

शोधनि नाट्यप्रयोगाचे संपूर्ण शास्त्र रचले. नाट्यप्रयोग पूर्ण झाल्यावर नटमंडळीने भरतमुनींना वंदन करणे उचित होय. हे वंदन म्हणजे भरतवाक्य. दुसरे असे की नाट्यप्रयोग ज्या प्रेक्षकांच्या समाराधनासाठी नटवर्गाने करून दाखविला त्या प्रेक्षकांविषयी कृतज्ञता व्यक्त करणे हे नटांचे कर्तव्य आहे. या दृष्टीने प्रयोगाच्या समाप्तीच्या वेळी सर्व भरतपुत्रांनी, म्हणजे नटांनी, आपापल्या भूमिकेचा वेष कायम ठेवून पण आता नाटकीय पात्र म्हणून नव्हे तर नट म्हणून, प्रेक्षकांपुढे यावे आणि कृतज्ञतेचे शब्द समाधानाने उच्चारावेत हेही उचित होय. भरताचे हे वाक्य, म्हणजे नटाची ही शाब्दिक अभिव्यक्ती, म्हणजे भरतवाक्य. भरतमुनींना आदरपूर्वक वंदन आणि प्रेक्षकांना अखेरचा मुजरा या दोन गोष्टी भरतवाक्यात अभिप्रेत आहेत असे यावरून दिसून येईल.

(क) नान्दी आणि पूर्वरंग संपल्यावर मग प्रस्तावना असे. ही प्रस्तावना झाली की प्रत्यक्ष नाटकाला सुरवात होई.

भरत नाट्यशास्त्राप्रमाणे नान्दीनंतरची पूर्वरंगाची अंगे आणि प्रस्तावना सादर करण्याचे काम ' स्थापक ' नावाच्या नटाकडे असे. पूर्वरंगाची पहिली (बारा) अंगं सादर करून आणि नान्दीगायन संपवून सूत्रधार पडद्याआड जाई आणि मग ' सूत्रधारगुणाकृती ' म्हणजे सूत्रधारासारखाच दिसणारा, गुण आणि योग्यता यांच्या बाबतीत सूत्रधाराच्या बरोबरीचा असलेला, स्थापक रंगमंचावर येई. पूर्वरंगाची उरलेली अंगे, विशेषतः त्रिगत, प्ररोचना आणि स्थापना तो सादर करी यात प्रयोगार्थ घेतलेल्या नाटकाचा प्रस्ताव, प्रेक्षकांना आवाहन, नाटककाराची ओळख आणि नाट्यवस्तूची सूचना हा भाग असे.

पूर्वरंगाशी संलग्न अशा या स्थापनेत नान्दीनंतरची महत्त्वाची अंगे म्हणजे ' त्रिगत ' आणि ' प्ररोचना ' ही होत. सूत्रधार आणि त्याचा साहाय्यक पारिपार्श्विक रंगमंचावर येऊन प्रस्तुत प्रयोगासंबंधी बोलणे सुरू करीत. तेवढ्यात विदूषक तेथे हजर होई आणि आपल्या हास्योत्पादक पद्धतीने शारीरिक हालचाली आणि भाषण करीत सूत्रधाराला हसवायला लावी आणि प्रश्न विचारी. हे प्रश्न 'आज काय आहे ?' ' कसला नाट्यप्रयोग ?' ' कोण हा नाटककार ?' अशा स्वरूपाचे असत. सूत्रधाराने या प्रश्नांची उत्तरे दिली की मग विदूषक आन

जाई. त्यानंतर सूत्रधार पुढे येऊन प्रेक्षकांना आवाहन करी, नाट्यप्रयोग अवधानपूर्वक आणि रसिकवृत्तीने पाहण्याची विनंती करी. मग सूत्रधार (किंवा स्थापक) नाटक आणि नाटककार यांची ओळख करून देई. हे झाले म्हणजे प्रस्तावाची किंवा स्थापनेची परिसमाप्ती होऊन नाट्यप्रयोगाला सुरुवात होई. सूत्रधार, त्याचा साहाय्यक आणि विदूषक यांच्या तिहेरी संभाषणाला 'त्रिगत' हे यथार्थ नाव आहे. प्रेक्षकांना उद्देशून केलेल्या आवाहनाला आणि रसिक प्रार्थनेला 'प्ररोचना' हे नाव आहे.[६]

आता नान्दी, प्रस्तावना आणि भरतवाक्य यांचे शास्त्रप्रणीत वरील वर्णन प्रत्यक्ष संस्कृत नाटकाच्या संदर्भात तपासून पाहिले तर तत्वाचा नव्हे तरी तपशीलाचा बराच फरक आढळून येतो. साधारणपणे संस्कृतातील नाट्यलेखन शास्त्रनियमाप्रमाणे होत असते. मग असे असताना संस्कृत नाटककारांनी वरील नियम काटेकोरपणाने का पाळलेले दिसत नाहीत ? भरताने सांगितलेली नान्दी आणि भरतवाक्य जशीच्या तशी उपलब्ध संस्कृत नाटकात का आढळत नाहीत ? आणि संस्कृत नाटकात प्रस्तावना ही असतेच; तरी सुद्धा प्रत्येक नाटककाराचा प्रस्तावनेचा प्रकार आपापल्यापरी वेगळाच का ? आणि 'त्रिगत' प्रकाराचा प्रत्यक्ष अंतर्भाव का नाही ? हे प्रश्न नाट्याच्या संदर्भात महत्त्वाचे आहेत आणि त्यांची उत्तरे शोधणेही फारसे कठीण नाही.

प्रथमच एक गोष्ट अशी लक्षात घ्यावयास हवी की नान्दी, प्रस्तावना इत्यादि पूर्वरंगातील अंगे ही प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी प्रामुख्याने संबद्ध आहेत. याचाच अर्थ असा की या अंगांचा संबंध प्रत्यक्ष नाट्यलेखनाशी म्हणून आरंभी तरी नव्हता. नाटककार आपल्या नाट्यवस्तुपुरते पाही, आणि नाटक सादर करणारी नटमंडळी प्रयोग सादर करताना आपल्या पद्धतीप्रमाणे ईशस्तवन, प्रस्तावना इत्यादि गोष्टी करून मग नाटककाराच्या नाटकाला आरंभ करी. साहजिकच, पूर्वरंगातील बराचसा असा तपशील केवळ नटमंडळीने सादर करावयाचा असल्याने त्याचा समावेश आपल्याला नाट्यलेखनात करण्याची नाटककाराला तशी आवश्यकता नव्हती. वरील प्रायोगिक अंगाचा तपशील संस्कृत नाट्यलेखनात दिसत नाही याचे एक साधे कारण हे होय.

दुसरी गोष्ट अशी : पूर्वरंगाची विविध अंगे भरताने सांगितली त्यात धार्मिक आणि संगीतात्मक असे दुहेरी प्रयोजन स्पष्ट दिसते. प्रयोगारंभी रंगपूजन, ईशस्तवन इत्यादि धार्मिक विधी आवश्यक म्हणून आले. संगीतात्मक अंग नाट्यप्रयोगाला अंशत प्रत्यक्ष उपयोगी म्हणून आणि अंशत संगीताच्या द्वारे प्रेक्षकाचे मनोरंजन होण्यासारखे आहे म्हणून आली. परंतु पूर्वरंग फार लांबला तर नाट्यप्रयोग पाहायला आलेल्या प्रेक्षकांना कंटाळा येईल याची जाणीवही भरताला होती असे नाट्यशास्त्रावरून स्पष्ट दिसते. पूर्वरंगाची अंगे गाळावीत, किंवा पूर्वरंग थोडक्यात आटोपावा, अशी सूचना स्वत भरतानेच केलेली आहे. फक्त ममात्य विघ्नांचा परिहार व्हावा म्हणून आशीर्वचन आणि नमस्कार यांनी युक्त असलेली ईशस्तवनपर नान्दी अवश्य करावी असे भरताचे सांगणे आहे. संस्कृत नाट्यप्रयोगाच्या इतिहासामध्ये प्रदीर्घ पूर्वरंगाचा उत्तरोत्तर संकोच होत गेला असला पाहिजे अशी कल्पना केल्यास ती चूक होणार नाही. अनेक संस्कृत नाटकांतून नान्दीनंतर ‘अलमतिविस्तरेण’ असे सूत्रधाराचे पहिलेच वाक्य असते. हा अतिविस्तार पूर्वरंगाचाच होय; आणि प्रस्तुत वाक्य म्हणजे त्या पूर्वरंगाचा पसारा आटोक्यात घेण्याचेच निदर्शक होय.

कारातील एका दृष्टीने अगदी आरंभीचा नाटककार जो भास त्याच्या नाटकात 'नान्द्यन्ते ततः प्रविशति सूत्रधारः।' असे वाक्य आधी येते; आणि त्यापुढे नाटकाचा आरंभीचा नान्दीश्लोक येतो. कालिदासापासून पुढील सर्व नाटककाराच्या लेखनात आरंभीच नान्दीश्लोक असतो आणि नान्दीश्लोकानंतर सूत्रधाराच्या प्रवेशाची रंगसूचना येते. भासाच्या नाट्यलेखनातील या अपूर्वाईने सर्वच संस्कृत अभ्यासकांना गोंधळात टाकलेले आहे. परंतु वर सुचविल्याप्रमाणे दोन नान्दीश्लोकांची कल्पना केल्यास या वैशिष्ट्याचे स्पष्टीकरण सहजपणे होऊ शकते. आता हे दोन्ही नान्दीश्लोक सूत्रधारच गाऊन म्हणत असला पाहिजे यात शंका नाही. या प्रकारात आणखी आटोपशीरपणा आणण्याची कल्पना निघाल्यावर पुढे नाटककारांच्या नान्दीचाच स्वीकार होऊन या एकाच नान्दीने नटमंडळी आणि नाटककार या दोघांनी आपापले मंगलाचरण साधून घेतले असावे असे म्हणावयास हरकत नाही.

खुद्द प्रस्तावनेची गोष्ट थोडी वेगळी आहे. प्रस्तावनेचा मुख्य उद्देश नाटककाराची ओळख, नाटकाचा प्रस्ताव आणि प्रेक्षकांची आराधना हा होता. ही प्रस्तावना करण्याची नटमंडळीची पद्धती पारंपरिक आणि ठराविक पद्धतीची होती हे आपण पाहिलेच. ही प्रस्तावना तांत्रिक स्वरूपाची असली तरी एखाद्या नाटककाराला आपली ओळख आणि नाटकाचा प्रस्ताव योग्य तऱ्हेने आणि विशिष्ट रीतीने व्हावा, काही खास गोष्टी त्यात याव्यात, असे वाटणे स्वाभाविक आहे. नटमंडळींच्या साचेबंद प्रस्तावनेत अशा खास विशिष्ट प्रस्तावाला वाव कुठून असणार ? तेव्हा नान्दीप्रमाणे प्रस्तावनेची रचनाही केव्हातरी आपल्याच हातात नाटककारांनी घेतली असली पाहिजे असे करण्यात नटमंडळींचे काही बिघडण्यासारखे नव्हते. कारण एवीतेवी प्रस्ताव आवश्यक होताच; तो नाटककारानेच लिहून दिलेला असल्यास नाटक व नाटककार यांच्या अनुरोधाने आपल्या पारंपरिक प्रस्तावनेत यथायोग्य बदल करण्याचे नटमंडळींचे श्रमही वाचत होते आणि नाटककारालाही आपल्या मनाजोगी प्रस्तावना तयार करता येत होती.

वरील विवेचनात दोन महत्त्वाचे सूत्र आहेत त्याकडे लक्ष पुरविले पाहिजे.

एक, प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतींमधील उत्क्रांती येथे आपल्याला दिसते आहे. भरतप्रणीत पूर्वरंग हे एक टोक मानले तर कालिदासापासून पुढील नाटककारांची नाटके आणि त्यांची नान्दी-प्रस्तावना हे दुसरे टोक म्हणता येईल या दुसऱ्या टोकाशी नान्दीसह सर्व प्रस्तावना स्वतः नाटककारानेच रचलेली असल्याचे स्पष्ट दिसते. या दोन टोकांत मध्ये काही उत्क्रांतीचे टप्पे अवश्य असावे लागतील. म्हणजे, भरतप्रणीत पूर्वरंगाचा संकोच होत होत, ही प्रायोगिक बाजू नाटककारांनी पूर्णपणे आपल्या हाती घेईपर्यंत, मधल्या काळात, पूर्वरंगाची काही अंग भरताच्या शास्त्रनियमानुसार आणि काही गोष्टी नाटककारांनी आपल्या स्वतःच्या रचलेल्या अशा मिश्रणाने प्रयोगारंभीचा हा प्रस्ताव होत असला पाहिजे, असा याचा अर्थ आहे. भासाच्या नाटकांत याचा पुरावा आहे असे माझे मत आहे. प्रस्तावाची पारंपरिक पद्धती भासाने बरीच कायम ठेवली; त्यामुळे भास-नाटकाच्या प्रस्तावनांचा साचेबंद ठराव सारखा आहे. नाटककाराची ओळख आणि नाटकाचे नाव प्रेक्षकांना सांगण्याची पद्धती पण जुन्या परंपरेप्रमाणेच भासाने योजिली असावी, म्हणजे, पूर्वरंगाच्या पद्धतीप्रमाणे सूत्रधारच 'त्रिगता'च्या द्वारे ही माहिती सांगून मोकळा होत असावा, म्हणूनच भासाच्या नाटकांत त्याचे व नाटकाचे नाव प्रस्तावनेत आढळून येत नाही. परंतु भासाने पारंपरिक प्रथा काही बाबतीत चालू ठेवली तरी काही नवे बदलही केल्याचे दिसते. भरताच्या नियमाप्रमाणे सूत्रधार नान्दी संपवून आत गेल्यावर 'स्थापक' नावाचा नट पूर्वरंगाची पुढील अंग सादर करीत असे. हे कार्य स्थापकाचे असल्याने भासाने आपल्या प्रस्तावनेला 'स्थापना' हे काटेकोर नाव दिलेले आहे. पण दोन सदृश नटांनी नान्दीपर्यन्तचा आणि नान्दीनंतरचा पूर्वरंग सादर करण्याऐवजी एका सूत्रधारानेच ही सर्व अंग सादर केली तर त्यात काही हानी तर नव्हती, उलट चांगला आटोपशीरपणा येत होता. भासाने प्रयोगतंत्रात ही सुधारणा घडवून आणल्याचे दिसते. या प्रस्तावाला 'स्थापना' हे शास्त्रपूत नाव कायम ठेवूनही नान्दीनंतरचा सर्व प्रास्ताविक भाग सूत्रधारानेच करावयाची प्रथा भासाने चालू केली. या दृष्टीने बाणभट्टाने म्हटल्याप्रमाणे, भासाची नाटके खरोखर 'सूत्रधारकृतारम्भ' आहेत.

मधल्या काळातील हे प्रयोगतंत्र दर्शविणारी इतर संस्कृत नाटके उपलब्ध नाहीत, हे दुर्दैव आहे. पुढील काळात सर्वच प्रस्ताव नाटककारांनी स्वतः रचायला आरंभ केल्यामुळे आणि कालिदासापासूनच्या पुढील सर्व नाटकांत नाटककाराचा स्वतःचा प्रस्तावच आढळून येत असल्यामुळे, प्रयोगतंत्राच्या उत्क्रांतीचा इतिहास जसा हाती लागत नाही तसे तंत्राचे आणि पद्धतीचे हे बारकावे पण उमगत नाहीत. पुढील शास्त्रकार या तंत्राबाबत गोंधळात पडलेले दिसतात; तर काही वेळेस प्रस्तावना आणि स्थापना एकच होत असे सांगून मोकळे होत असलेले दिसतात.[७]

प्रस्तुत विवेचनातील दुसरा मुद्दा येथेच अनुस्यूत आहे. तो असा की नान्दी, प्रस्तावना इत्यादि गोष्टी कालांतराने नाटककारांनी आपल्याच हाती घेतल्या. आणि मुळात केवळ एक प्रयोगतंत्र असलेले तंत्र हळूहळू नाट्यलेखनाचे तंत्र म्हणूनच रूढ झाले.

प्रायोगिक प्रस्ताव अशा रीतीने नाटककाराच्या सर्वस्वी हाती गेल्याने काही महत्त्वाचे परिणाम घडून आले. हे तंत्र आपल्या हाती घेण्यात नाटककारांना भरताच्या शास्त्राचा अनादर केव्हाही करावयाचा नव्हता. म्हणून त्यांनी पूर्वरंगातील अंग, आवश्यक तेवढी आणि नवीन, स्वीकारलीच. मात्र आपल्याला अनुरूप अशी त्यांची रचना करताना स्वतःची अशी एक मुरड त्यांना दिली.

उदाहरणार्थ : पारंपरिक नान्दी धार्मिक कारणासाठी नट आणि नाटककार दोघांनाही आवश्यक वाटत होती. नाटककारांनी आपलीच नान्दी रचायला सुरुवात केल्यावर शास्त्रवचनाप्रमाणे केवळ चंद्र, गाय, ब्राह्मण असे सांकेतिक मंगल उल्लेख आणण्यापेक्षा आपल्या इष्ट देवतेच्या स्तवनपर श्लोक रचून मंगलाचा हेतू एकीकडे सांभाळला आणि दुसरीकडे आपल्या प्रिय देवतेचे आराधन करण्याचे समाधानही मिळविले. त्याचबरोबर, काही कुशल लेखकांना शब्दांचा सूचक उपयोग करून आपल्या नाट्यवस्तूचा अंशतः निर्देश करणेही शक्य झाले. भास आपल्या काही नान्दीश्लोकांमध्ये नाटकातील महत्त्वाच्या पात्रांना नावे सुचवीत गुंफतो, तर कालिदास किंवा विशाखदत्तासारखा नाटककार नाट्यवस्तूचा आशय सूचित करतो, असे आपल्याला संस्कृत नाटकांमधून दिसून

येते. या दृष्टीने ही नान्दी मूळ उद्देशाप्रमाणे 'आशीर्नमस्क्रियारूप' तर आहेच; पण ती आता 'काव्यार्थसूचक' देखील झाली असे म्हटले पाहिजे. हा लाभ नाटककाराच्या स्वतःच्या समाधानापुरता आहे असे नाही; मुळात प्रयोग-पद्धतीचे एक धार्मिक अंग म्हणून प्रचलित असलेली आणि म्हणून प्रत्यक्ष नाटकापासून अलग पडणारी ही नान्दी, नाटककाराच्या हाती आल्याने, लेखनाचे एक अंग बनली आणि त्यातील काव्यार्थसूचनेमुळे नाटकसमूची जोडली गेली. नाट्यलेखनाच्या दृष्टीने हा लाभ महत्त्वाचा आहे.

भरतवाक्याची गोष्ट अशीच आहे. मुळात 'राजप्रशस्ती' म्हणजे राज्य-कर्त्या राजाला मुजरा आणि त्याच्या अनुषंगाने लोककल्याणाची सर्वसामान्य प्रार्थना हा अंतस्थ हेतू भरतवाक्यामध्ये होता. नाटककारांनी भरतवाक्य आपणच रचायचे म्हटल्यावर एकीकडे शास्त्राचा आदर करताना त्यांना स्वतःच्या अशा काही आकांक्षा व्यक्त करणेही त्यांना शक्य झाले. संस्कृत नाटकातील नान्दी आणि भरतवाक्याचे श्लोक काळजीपूर्वक पाहिल्यास नाटक-काराचे वैयक्तिक प्रतिबिंब त्यामध्ये पडलेले असल्याचे अनेक वेळा दिसून येते.

आरंभी प्रेक्षकांना आवाहन करणे स्वाभाविकच आहे. नाटककारांनी ही सर्व प्रास्ताविक रचना करताना, काही वेळेस विदूषकाला, पण मुख्यतः सूत्रधाराचा साहाय्यक पारिपार्श्विक किंवा सूत्रधाराची पत्नी नटी यांना, सूत्रधाराच्या शेजारी आणून त्यांच्या संवादाचा उपयोग केला. दुसरी गोष्ट म्हणजे नान्दीनंतर लगेच नाटक आणि नाटककार यांचा परिचय करून प्ररोचनेचें अंग त्यापुढे घेतले. नाटककाराचें आणि नाटकाचें नाव सांगितल्यावर 'अशा अशा नाटककाराच्या या नव्या नाटकाचा प्रयोग अवधानपूर्वक आणि गुणग्राहकवृत्तीने पाहण्याची विनंती प्रेक्षकांना करण्यात सुसंगता आहे, औचित्य आहे, हें सांगावयाला नकोच. नाटककारांनी आणखी एक गोष्ट केली. वरील आवश्यक असें ईशस्तवन, निवेदन आणि आवाहन करून प्रस्तावना संपण्यापूर्वी एखाद्या सूचक प्रसंग करून किंवा वाक्य योजून पहिल्या अंकाच्या आरंभीचें दृश्य निर्दिष्ट करण्याची युक्ती त्यांनी योजिली. ही युक्ती कलेच्या दृष्टीने फारच चांगली होती. शिवाय या सूचकतेमुळे तांत्रिक प्रस्तावाचा अलगपणा देखील आपोआप गेला आणि हा सर्व भाग नाट्यवस्तूशी एकजिनसीपणे जोडला गेला. हा लाभ मोठाच म्हटला पाहिजे.

जुन्या पद्धतीमधील प्रस्तावना वस्तुतः नाटकमंडळीने केलेली नाट्यप्रयोगाची 'स्थापना' केवळ होती. आता नाटककारानेच हा सब प्रस्ताव रचल्यामुळे, खऱ्या अर्थाने, ही त्याची व त्याच्या नाटकाची 'प्रस्तावना' झाली. आणि असें झाल्यामुळेच सर्व प्रस्तावाचें तात्त्विक स्वरूप संस्कृत नाट्यलेखनात एकसारखें आणि अशतः मर्यादित राहिले तरी तपशीलाची भिन्नता व्यक्तिपरत्वें आल्याखेरीज राहिली नाहीं. उदाहरणार्थ, नान्दीप्रमाणेच नाटक आणि नाटककार यांचा परिचय नाटककाराच्या मर्जीला अनुसरून वेगवेगळ्या प्रकारें करून देण्यात आला आहे, असे सरहून नाटकावरून दिसून येईल. कालिदासासारखा नाटककार नावापलिकडे काही निर्देश करीत नाही; इतर काही नाटककार स्वतःविषयीची कौटुंबिक माहिती सादर करतात, तर काही नाटककार आपल्या प्रस्तावाची ही संधी साधून स्वतःभोवती दिवे ओवाळून घेणारेही दिसतात.

प्रस्तावनेच्या अखेरीस अंकारंभीचें दृश्य सूचित करण्याचें तंत्र मात्र सर्वांच्या उपयुक्त झाले आहे. नाटककारांनी या सूचकतेचें तंत्र वेगवेगळ्या पद्धतीने

योजिता येणे शक्य होते आणि त्यांनी त्याप्रमाणे केलेही. एकाच नाटककाराच्या अनेक नाटकांत अंकारंभीचे दृश्य सूचित करण्याची ही तऱ्हा सारखी दिसली तरी वेगवेगळ्या नाटककारांनी वेगवेगळे तंत्र वापरले आहे हेही दिसते. याच तंत्राचे वर्गीकरण करून पुढे शास्त्रकारांनी कथोद्घात, प्रयोगातिशय, अवलगित इत्यादि भेद स्पष्ट केले. यांना प्रस्तावनेचे भेद असे शास्त्रकारांनी म्हटले आहे; परंतु हे भेद सर्व प्रस्तावनेचे नसून, वस्तुतः अंकारंभीच्या दृश्याच्या प्रस्तावाचे भेद आहेत, हे वरील विवेचनावरून कळून यावे.

संस्कृत नाट्यातील प्रस्तावनेचे एकदा स्वरूप आणि उद्दिष्ट एकदा समजले म्हणजे या प्रस्तावनेच्या विशिष्ट वेगळेपणाची कल्पना यावयाला अडचण पडणार नाही. प्राचीन ग्रीक नाट्यात 'कोरस' आणि 'प्रोलॅग' यांची योजना असे. तत्त्वदृष्ट्या ह्या गोष्टी प्रस्तावनेहून भिन्न आहेत. 'कोरस'ची योजना नाटकाच्या आरंभी आणि नाटकात मध्ये महत्त्वाच्या प्रसंगाच्या आधी करण्याची प्रथा ग्रीक नाट्यात आहे. या कोरसमधून नाटकीय घटनांवर, पात्रांच्या क्रिया आणि मनोगते यांवर भाष्य करण्याचा संकेत आहे. या भाष्याने घटनांचा तात्त्विक अर्थ समजण्यास चांगले साहाय्य होते. परंतु नाटक आणि नाटकीय पात्रे यांच्याहून कोरस अलग आहे. एखाद्या तटस्थ जाणत्या निरीक्षकासारखा तो आहे. संस्कृत नाट्यात असे सूचक भाष्य कुठे आले तर ते पात्रांच्या नाटकीय उद्गारांतच असते. त्याच-प्रमाणे प्रोलॅगमध्ये इतिवृत्त आणि भविष्यकालीन घटना यांवर तात्त्विक प्रकाश पडलेला असतो. याही बाबतीत संस्कृत नाट्याचे तंत्र वेगळे आहे. प्रस्तावनेतून नाट्यारंभाची सूचना यावयाची एवढाच हेतू संस्कृत नाट्यात असतो. भवभूति आणि भट्टनारायण यांच्यासारखे नाटककार समग्र नाट्याचे पर्यवसान कसे होणार आहे, हेही प्रस्तावनेत सूचित करतात परंतु एकंदरीत भविष्यसूचक भाष्य करण्याची पद्धती संस्कृत नाट्याने स्वतंत्रपणे योजलेली नाही. नाट्यकथेतील मागचे व पुढचे दुवे दर्शविण्यासाठी नाटकातील अंकाच्या आरंभी छोटी दृश्ये (Interludes) योजण्याची पद्धती संस्कृत नाट्यात आहे. पण या सर्व तंत्रात नाट्यघटनांचे तेवढे सूचन असते; भविष्यकथनात्मक भाष्य (Prophetic Comment) असल्याचे दिसत नाही. आणि मुख्य म्हणजे कोरस आणि प्रोलॅग

हे नाट्यवस्तूपासून जसे तटस्थ रूपात असतात तशी स्थिती संस्कृत नाट्याच्या रचनेत नाही. जोडणी दृश्ये ही तर नाट्यवस्तूचा अवश्य भाग म्हणूनच येतात; पण प्रस्तावनाही नाटकापासून अलग पडत नाही. वर सांगितल्याप्रमाणे आरंभाची स्पष्ट सूचना प्रस्तावनेत असते. शिवाय, प्रस्तावनेतील पात्रे म्हणजे सूत्रधार, नटी, पारिपार्श्विक, विदूषक इत्यादि नट म्हणून प्रस्तावनेसाठी उभे असले तरी प्रस्ताव संपताच त्या नाट्यप्रयोगात त्यांच्याकडे जी भूमिका असते ती घ्यायला लगेच पडद्याआड जातात आणि नाटकीय पात्र म्हणून नाट्यप्रयोगात प्रत्यक्ष सामील होतात. प्रस्तावनेतील पात्रे अशा रीतीने नट आणि नाटकीय पात्र अशा द्विविध भूमिकेत प्रेक्षकांच्या पुढे येत असतात. याचा प्रत्यक्ष पुरावा भवभूतीच्या 'मालती-माधव' नाटकात आहे, सोळाव्या शतकातील 'अद्‌भुतदर्पण' या रामकथेवरील नाटकातही आहे.

प्रस्तावनेसंबंधीच्या या विवेचनाने मराठी रंगभूमीच्या संदर्भात आणखी एक गोष्ट स्पष्ट होण्यासारखी आहे. विष्णुदासांच्या आणि आरंभीच्या 'बालबोध' नाटकात सूत्रधार आणि विदूषक यांचा ठराविक पद्धतीचा संवाद सुरुवातीला असे. नाट्यप्रयोग सुरू करण्याची ही पद्धती, सूत्रधाराचे आणि विशेषतः विदूषकाचे कार्य यासंबंधी मराठीत जे विवेचन आहे त्यात थोडा संभ्रम आहे असे वाटते. प्रयोगाच्या प्रस्तावनेत 'विदूषकाचा स्वतंत्र व आगंतुकासारखा उपयोग करून हास्यनिर्मिती केल्याचे श्रेय सुरुवातीच्या [मराठी] नाटककारांनाच दिले पाहिजे',[८] असे एक प्रतिपादन आहे. वर पूर्वरंगातील 'त्रिगत' या अंगाचे जे विवेचन केले आहे त्यावरून ही पद्धती संस्कृत नाट्याचीच आहे हे समजून येईल. उपलब्ध लिखित संस्कृत नाटकात सूत्रधार व त्याचा साहाय्यक किंवा नटी यांच्या संवादाने प्रस्तावना होते हे खरे; पण त्रिगताची योजना भरताच्या नाट्यशास्त्रातच आहे, आणि दहाव्या शतकातला शास्त्रकार धनंजय प्रस्तावनेची जी व्याख्या देतो तीत सूत्रधार आणि नटी, किंवा त्याचा साहाय्यक मार्ष (मारिष, पारिपार्श्विक) किंवा विदूषक यांचा संवाद त्याला अभिप्रेत आहे.[९] याचा अर्थ असा की, बहुतेक संस्कृत नाटककारांनी सूत्रधार आणि नटी किंवा पारिपार्श्विक यांचा संवाद योजलेला असला तरी सूत्रधार आणि विदूषक यांचा

मराठीही परंपरेत रूढ होता. सोळाव्या शतकातील ‘अद्भुतदर्पण’ नाटकाची प्रस्तावना सूत्रधार विदूषक यांच्या संवादाने रचलेली आहे. कदाचित असाही संभव आहे की नाटककारांनी प्रयोगारंभाचे हे तंत्र आपापल्यापरी थोडे बदलले तरी नाटकमंडळींनी भरतप्रणीत आपल्या ठराविक तंत्राचा उपयोग करण्याचे सोडून दिले नसावे. केरळ प्रांतात संस्कृत नाट्य सादर करण्याची जी पद्धती मी प्रत्यक्ष पाहिली त्यात विदूषकाने प्रस्ताव करण्याचे, किंबहुना सूत्रधारा प्रमाणे रंगभूमीवर कायम राहून सर्व नाटक सादर करण्याचे हे तंत्र आहे. त्याचप्रमाणे नाट्यसंवादाला महत्त्व येऊन नाट्याला परिणत रूप येण्यापूर्वी, संस्कृत नाट्य जेव्हा संगीत, नृत्य आणि अभिनय यांच्याद्वारेच मुख्यतः प्रयोगित होत असे तेव्हा सूत्रधाराला नाट्यप्रयोगात कायम उभे राहण्याची वेळ येत असलीच पाहिजे. हे आरंभीचे स्वरूप दाखविणारी संस्कृत नाटके आज उपलब्ध नाहीत आणि जुन्यातले जुने संस्कृत नाटक अगदी परिणत स्वरूपातच आढळते, त्यामुळे या प्रायोगिक तंत्राची एकदम कल्पना करता येत नाही हे खरे. परंतु नाट्यशास्त्राचे ग्रंथ हा या तंत्राचा निदान तात्त्विक पुरावा म्हणून मानले तर त्याची परंपरा समजू शकते. मराठीत ही परंपरा ‘कानडीच्या परिणामा’ने आली, दुसऱ्या एखाद्या प्राचीन देशी भाषेच्या प्रभावाने आली, की स्वतंत्रपणे आली, हा तर्कशास्त्राचा मुद्दा असला तरी या प्रयोगतंत्राचे मूळ संस्कृत नाट्याच्या पद्धतीत आहे असे मानल्याशिवाय गत्यंतर नाही.

•

संस्कृत नाट्यातील नान्दी, भरतवाक्य आणि प्रस्तावना ही वैशिष्ट्ये मुळात प्रयोगाशी म्हणजे प्रयोग सादर करण्याच्या पद्धतीशी निगडित होती हे लक्षात ठेवले म्हणजे आधुनिक काळी नाट्यलेखनात त्यांचा लोप कसा झाला याबद्दल आश्चर्य वाटणार नाही. मराठी नाटकाच्या संदर्भात या वैशिष्ट्यांचा विचार करताना असे दिसून येते की सुरुवातीला संस्कृत नाटकाच्या अनुवादाने मराठी रंगभूमी सजली त्यामुळे ही वैशिष्ट्ये नाट्यलेखनात स्वाभाविक होतीच. पण पुढेही नान्दी आणि सूत्रधाराचा प्रभाव मराठी नाट्यलेखनात दीर्घकालपर्यंत टिकून राहिलेला दिसतो. अगदी अलीकडील काळापर्यंत माधवराव जोशी यांच्यासारख्या नाटककाराने मोलिएरच्या अनुकरणाने सामाजिक आशयाची

उपहासगर्भ नाटके रचली तरी नान्दी सूत्रधाराचा उपयोग करणे त्याना सोयीचे वाटले. पाश्चात्य वळणाने, विशेषतः इब्सेनच्या प्रभावाने, आधुनिक पद्धतीची नाट्यरचना करताना मात्र हे प्रायोगिक तन्त्र मराठी रंगभूमीवर लोप पावले आहे.

सूत्रधाराकडून आपली आणि आपल्या नाटकाची प्रस्तावना प्रयोगारंभी करण्यात केवळ प्रायोगिक तन्त्राचा बडेजाव किंवा स्वत विषयी बोलायला नाटककाराला मिळणारी संधी एवढाच भाग दिसत नाही. विशेषतः संस्कृत नाटकाच्या संदर्भात या अंगाचा विचार केला तर असे दिसेल की प्राचीन काळी प्रसिद्धीची साधने ज्वळजवळ अस्तित्वात नसल्यासारखीच होती. त्यामुळे नाटककार आणि त्याचे नाटक याची माहिती प्रेक्षकांना प्रयोगाआधी देण्याची काही सोयच नव्हती. या आवश्यक आणि प्राथमिक गरजेतून प्रस्तावनेचा उगम झाला असला पाहिजे. नाट्यप्रयोगाकडे प्रेक्षकांना आकर्षित करण्यासाठी ज्याप्रमाणे ढोल वाजविण्याचा किंवा वाद्यसंगीताचा उपक्रम आवश्यक होता, त्याचप्रमाणे नाटक-नाटककाराची नावे सांगून कोणता नाट्यप्रयोग आहे, हे सांगणेही आवश्यक होते. भरताचा पूर्वरंग आणि संस्कृत नाटककाराची सूत्रधाराच्या मुखाने केलेली प्रस्तावना यांची संगती अशी नीट लागते. ही एक गरज होती. प्रस्तावनेत प्रेक्षकांची प्रशंसा करण्याचा हेतू तर उघडपणे मानसशास्त्रीय आहे. सुस्वानीश्च संगीताने प्रेक्षकांचे मन प्रसन्न करून त्यांना रसिक वृत्तीने आणि अवधान देऊन नाट्यप्रयोग पाहण्याची विनंती सूत्रधाराने करावी यात प्रेक्षकांचा अनुनय करून प्रयोगाची यशस्विता साधण्याचेच प्रयोजन आहे. बदलत्या काळाबरोबर या गरजा उरल्या नाहीत. आधुनिक काळी जाहिराती आणि वर्तमानपत्रे यांनी हे कार्य साधले जात असल्याने अशा प्रस्तावना नाट्यलेखनाचा एक भाग म्हणून रचण्याची जरूरी नाट्यलेखकाना उरली नाही.

नान्दी आणि भरतवाक्याची गोष्ट थोडी वेगळी दिसते. मुळात नान्दी ही एक धार्मिक बाब आहे. धार्मिक संस्कारांचा वारसा असा असतो की त्यांना मनावर पडलेला प्रभाव जात नाही. आधुनिक नाट्यरचनात सूत्रधाराच्या प्रस्तावनेप्रमाणेच नान्दीसंबंधीही उच्चाटन झाले असल्याचे दिसत असले तरी नाट्यप्रयोगाला सुरुवात करताना पडदा वर जाण्यापूर्वी रंगदेवतेचे पूजन, धूपदर्शन,

नारळ फोडणे, इत्यादि धार्मिक उपचार केल्यावाचून नटमंडळी राहत नाही. प्रयोग करतानाचा हा उपचार भरताच्या पूर्वरंगाप्रमाणे प्रेक्षकांच्या समोर आला नाही तरी पडद्याआड तो होतच असतो. आणि प्राचीन परंपरेप्रमाणे प्रत्यक्ष भरतवाक्य आधुनिक नाट्यप्रयोगात गाइले नसले तरी अखेरीस 'वंदेमातरम्' म्हणण्याची किंवा सर्व नटांनी रंगमंचावर येऊन प्रेक्षकांना अखेरचा मुजरा करण्याची प्रथा केव्हा केव्हा आजही दिसतेच.

[४]

नाट्याची कथावस्तु, संविधानकाची रचना, नायकनायिका ही प्रमुख पात्रे यांच्यासंबंधी काही नियम नाट्यशास्त्रात आहेत. त्यामुळे नाट्याची रचना आणि पात्रांची निर्मिती ही संकेतानुसार होते आणि हेही संस्कृत नाट्याचे एक वैशिष्ट्य आहे असे मानतात. या सर्वांचे तात्त्विक विवेचन पुढे यावयाचे आहे. येथे फक्त या संकेतांची ओळख करून घेऊन काही स्थूल विचार मांडू.

(१) नाटकात 'प्रख्यात वृत्त' असावे असा संकेत आहे. त्याप्रमाणे प्राचीन दंतकथा, रामायण महाभारतादि काव्यांतून सुचलेले विषय किंवा एखाद्या राजाचे प्रणय आणि पराक्रम यांनी नटलेले जीवन हे बहुधा संस्कृत नाट्याचे विषय असतात. कविकल्पित कथानकही नाट्यात स्वीकारले जाते. पण अधिक कल प्रख्यातचरित्र स्वीकारण्याकडे असलेला दिसतो.

(२) नाट्यातील नायकाचे धीरोद्धत, धीरोदात्त, धीरललित आणि धीर-प्रशान्त असे चार प्रकार आणि नायकाच्या अंगी कोणते गुण असावेत त्याची यादी नाट्यशास्त्रातील विवेचनात आहे. पण त्याचप्रमाणे नायिका दिव्या, नृपपत्नी, कुलस्त्री आणि गणिका अशा चार प्रकारच्या सांगितलेल्या आहेत. त्यांचे आणि इतर पात्रांचे गुण वर्णिलेले आहेत. राजा नायक असलेले कथानक निवडून त्याचे चित्रण करण्याची पद्धती अधिक प्रचलित असल्याने राजाच्या अंतःपुरातील कंचुकी, चेटी, इत्यादि पात्रे आणि प्रेमप्रकरणात राजाला साहाय्य

करणारे विदूषक, विट, पीठमर्द इत्यादि पात्रे यांचे गुणविशेष शास्त्रग्रंथात मुद्दाम सांगितलेले आहेत.

(३) नाट्याचे कथानक म्हणजे नायकाने काही ईप्सित प्राप्त करून घेण्यासाठी केलेला प्रयत्न अशी कल्पना आहे. या कल्पनेप्रमाणे कथाविकासावर नायकाचा प्रभाव साहजिकच पडलेला असतो. नायकाच्या प्रयत्नाची दिशा लक्षात घेऊन हा विकास प्रारंभ, प्रयत्न, प्राप्तिसंभव, फलाशा आणि फलयोग अशा अवस्थांमधून परिणत झालेला दाखविता येतो.

कथावस्तू, रचना, पात्र यासंबंधीचे वरील संकेत संस्कृत नाट्यात उपयोगात आणलेले दिसतात यात शंका नाही. त्यामुळे जणू हे नियम पुढे ठेवून मग नाट्याची रचना करण्यात आली असा ग्रह होतो. वस्तुतः या नियमांत काही मार्गदर्शन करण्याचा हेतू असला पाहिजे. संस्कृत नाटककारांनी हा हेतू लक्षात घेण्याऐवजी नियमांचा अवलंब अनिवार्य संकेतांप्रमाणे केला आणि त्यामुळे संस्कृत नाट्याला अत्यंत सांकेतिक रूप आले, हा समज अधिक दिसतो.

(४) नाट्याचे कथानक वेगवेगळ्या अंकांत विभागून मांडले जाते. हे अंक म्हणजे कथावस्तूची गती आणि विकास दर्शविणारे टप्पे असे साधारणपणे म्हणण्यास हरकत नाही. प्रत्येक अंकात कथेचा एकेक टप्पा निश्चितपणे दाखविला जातो किंवा दाखविला गेलाच पाहिजे, असे नाही. परंतु नाट्यकथेची रचना करावयाची म्हणजे लहानमोठे प्रसंग निवडून त्यांची व्यवस्थित गुंफण करणे प्राप्त आहे. असे प्रसंग उभे करायला अंकांची रचना सोयीची आहे, आवश्यक आहे. कोणत्याही नाट्यात असे अंक असतातच. अंकरचनेबाबत संस्कृत नाट्याचे वैशिष्ट्य आहे ते असे:

(अ) अंकांची संख्या कथावस्तूच्या आकारावर अवलंबून आहे. एका अंकापासून अनेक अंकांपर्यंत रचना करता येते. संस्कृत नाट्याने अंकांची संख्या हे एक लक्षण नाट्यप्रकार दर्शविण्यासाठी योजले आहे. त्याप्रमाणे ‘प्रहसन’, ‘भाण’ इत्यादि एकांकी; ‘नाटक’ पाच ते दहा अंकांचे; ‘प्रकरण’ दहा अंकांचे; असे नाट्याचे भेद शास्त्रग्रंथांत दिलेले आढळतात.

(ब) कथानकातील विविध घटना नायकाशी संबंधित असतात. नायकाच्या प्रयत्नाने त्या प्रभावित झालेल्या असतात. ही कल्पना स्वीकारल्यामुळे प्रत्येक अंकात नायक उपस्थित असावा असा संकेत आला आहे. प्रत्यक्ष नाट्यरचनेत नाटककाराला हे साधतेच असे मात्र दिसत नाही. पण निदान नायक उपस्थित नसला तरी त्या अंकातील घटनेचा संबंध नायकाशी असेल एवढे साधण्याचा प्रयत्न केला जातो.

(क) अंकात एकच अर्थाचा विकास व समाप्ती दिसावी आणि अंकात दाखविलेल्या घटना एकाच दिवसात घडलेल्या असाव्यात, असे अंकरचनेचे आणखी एक तत्त्व आहे.

या तत्त्वाचा परिणाम अंकरचनेवर असा झाला आहे की प्रत्येक अंक हा एकप्रवेशी असल्यासारखा लिहिला जातो. म्हणजे एकांकी-एकप्रवेशी रचना हा संस्कृत नाट्याचा विशेष ठरतो. संस्कृत नाट्यातून बहुधा अंकाची एकप्रवेशी रचना करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. परंतु अनेक वेळा एखाद्या अंकात दृश्य बदलते. वस्तुतः असे दृश्य बदलल्यावर स्वतंत्र प्रवेश करावयाला हवा. शेक्सपिअरच्या नाट्यरचनेप्रमाणे पुढे मराठी नाट्यात एक अंक अनेक प्रवेशात विभागून लिहिण्याची पद्धती रूढ झाली हे आपल्याला माहीत आहे. संस्कृत नाट्यात मात्र अंक विभागून लिहिण्याची पद्धती वरील दंडकामुळे स्वीकारली गेली नाही. याचा अर्थ असा की अंकात दृश्य बदलले तरी लेखनात प्रत्येक अंक सलग, म्हणजे एक प्रवेश असल्यासारखा च, लिहिला जातो.

(ड) नाट्यात दाखविलेले लहानमोठे प्रसंग ‘दृश्य’ असावे लागतात, म्हणजे नाट्यदृष्ट्या परिणामकारक असावे लागतात. कुशल नाटककार अशा परिणामकारक दृश्य प्रसंगांचीच निवड करतो, त्यांची गुंफण करतो, आणि अशा रीतीने सर्व कथावस्तूची मांडणी करतो. परंतु कथावस्तूमध्ये अशा काही गोष्टी असतात की ज्यांना नाट्यदृष्ट्या महत्त्व नसते पण त्या समजल्या नाहीत तर कथानकाचा सलग ओघ समजून येणार नाही, कथानक तुटल्यासारखे होईल आणि श्रोत्याच्या किंवा प्रेक्षकाच्या कल्पनाशक्तीवर अकारण ताण पडेल. नाट्य

कथानकातील हा भाग कसा दाखवावयाचा हा नाट्यरचनेतील एक मोठा प्रश्न असतो. अंकाची मांडणी अनेक प्रवेशात केल्यास म्हणजे मध्ये असा एखादा प्रवेश योजून त्यातून आवश्यक ती माहिती देता येते. एकांकी एकप्रवेशी रचनेत ही सोय नाही. संस्कृत नाट्याने हा प्रश्न सोडविला तो अंकाच्या आरंभी एका छोट्या स्वतंत्र दृश्याची योजना करण्याचे तंत्र वापरून. कथानकाला सुरुवात होण्यापूर्वीची पार्श्वभूमी, दोन अंकांच्या मध्ये घडलेल्या घटना, इत्यादि आवश्यक गोष्टी संवादात सहज आणता येण्यासारख्या नसल्या तर अंकाच्या आरंभी स्वतंत्र दृश्य योजून त्यातून मागे घडून गलेल्या घटनांचे निवेदन आणि पुढे प्रत्यक्ष अंकात येणाऱ्या घटनेचे सूचन देण्याचे हे तंत्र आहे. या स्वतंत्र दृश्यात कथानकातील आवश्यक असे मागील पुढील दुवे असतात. या दृष्टीने त्यांना 'संधिदृश्ये' किंवा 'जोडणीदृश्ये' म्हणता येईल. इंग्रजीत त्यांना Interlude (Linking Scene) असे म्हणतात. संस्कृतमध्ये 'प्रवेशक' किंवा 'विष्कम्भक' असे नाव या दृश्यांना आहे. या दृश्यात एका पात्राचे भाषण, किंवा दोन अथवा फारतर तीन पात्रांचा संवाद असतो. या दृश्याचे प्रयोजन केवळ आवश्यक निवेदन हे असल्याने त्यात प्रमुख किंवा वरच्या कोटीतील पात्रे येणार नाहीत हे उघड आहे. संधिदृश्यातील पात्रे मध्यम कोटीतली, त्यांची भाषा संस्कृत, असे असले म्हणजे त्याला 'विष्कम्भक' म्हणतात, पात्रे नीच कोटीतली, म्हणजे दासी वगैरे, आणि त्यांची भाषा प्राकृत असे असले म्हणजे त्याला 'प्रवेशक' म्हणतात. पात्र आणि भाषा यांचे मिश्रण झाले म्हणजे त्या दृश्याला 'मिश्र विष्कम्भक' असे म्हणतात. विष्कम्भक आणि प्रवेशक यांचे कार्य एकच आहे, परंतु विष्कम्भक कोणत्याही अंकाच्या आरंभी योजता येतो तसे प्रवेशकाचे नाही. प्रवेशक हा दोन अंकांच्या मध्येच फक्त येतो, पहिल्या अंकाच्या आरंभी येत नाही. नाटकाचा आरंभ दासी, नोकर अशा कनिष्ठ पात्रांनी करावयाचा नाही असा संस्कृत नाट्याचा अलिखित संकेत आहे. त्यातून हा प्रवेशकासंबंधीचा नियम येतो. तिसरा घंटा होऊन पडदा वर जाताच एखादा रामा गडी फर्निचर झाडतो आहे असे दृश्य काही मराठी नाटकात दिसते, तसे संस्कृत नाट्यात दिसणे अशक्य आहे. हा फरक लक्षात ठेवण्यासारखा आहे.

[५]

नाटकाची कथावस्तू संवादातून मांडावयाची असते. कथा, कादंबरी इत्यादि वाङ्मयांत बन्धानं संवाद असतो; पण तो कथारचनेचे केवळ एक अंग म्हणून आलेला असतो; लेखनाचे आणि प्रकटीकरणाचे इतर प्रकार योजण्याची तेथे सवड असते. नाट्याचे तसे नाही. कथेची मांडणीच केवळ संवादाने करावयाची असे नसून येथे सर्व कथावस्तू संवादाने निष्पन्न असते, रंगत असते, फुलत असते. नाट्य हे संवादमय असते. या संवादाबाबत संस्कृत नाट्याचे काही ठळक विशेष आहेत.

(अ) एकतर संस्कृत नाट्याचा संवाद गद्य आणि पद्य अशी मिश्र शैली योजून रचलेला असतो. कै. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी 'शाकुन्तला'चे मराठी रूपांतर केले तेव्हा, आणि इतर संस्कृत नाटकाचे मराठीत अनुवाद झाले, त्यात संस्कृतनमधील मूळ पद्याची भाषांतरे पद्यानेच करण्याचा प्रघात पडला. किर्लोस्करांना ही पद्ये नाट्यप्रयोगात संगीताने सादर केली. पुढे मराठी रंगभूमीवर संगीत नाटकाचा जमाना सुरू झाला तेव्हा गद्य संवाद आणि मधून मधून पेरलेली गाणी अशी नाट्यरचना करण्याची पद्धती सर्रास रूढ झाली. या दोन्ही गोष्टीचा परिणाम म्हणून की काय संस्कृत नाटके ही संगीत नाटके आहेत आणि संस्कृत नाट्यातली पद्ये म्हणजे पदे अशी सार्वत्रिक समजूत झालेली दिसते. ही समजूत भ्रममूलक आहे, चुकीची आहे. संस्कृत नाट्यातले श्लोक म्हणजे गाणी नव्हत. गद्य भाषणात जे बोलावयाचे ते बोलून झाल्यावर त्याचा भावार्थ गाण्याच्या रूपाने सांगावा, किंवा गद्य भाषणानंतर गाण्याची एखादी जागा हुडकून कथावस्तूशी संबद्ध किंवा असंबद्ध असे एखादे गाणे गावे आणि श्रोत्यांना संगीताचा लाभ द्यावा, अशा हेतूने संस्कृत नाट्यातले श्लोक रचलेले नसतात. संस्कृत नाटकात जे संगीत आहे ते मुख्यत पार्श्वसंगीताच्या रूपाने आहे; म्हणजे नाटक चालू असताना पाठीमागे गाणारे नट उभे राहून प्रसंगाला अनुरूप असे गायन करतात, किंवा वाद्यसंगीत चालू असते. नाटका-तील नांदी तेवढी गाण्याची प्रथा होती. संस्कृत नाट्यात जिथे गाणे आहे

जिथे ‘ गायति ’ अशी स्पष्ट रंगसूचना आलेली असते आणि तेवढेच श्लोक गावयाचे असतात. उदाहरणार्थ, ‘ शाकुन्तल ’ नाटकात सुरुवातीची प्रस्तावना चालू असताना सूत्रधार श्रोत्यांच्या रंजनासाठी नटीला गावयास सांगतो, आणि ती नाट्यप्रयोगाचा ग्रीष्मकाल लक्षात घेऊन त्याला अनुरूप असे गीत गाते. हे गीत सारंग रागात असावे असे संदर्भावरून वाटते. पाचव्या अंकात असेच दुष्यन्ताची राणी हंसपदिका हिची ‘ कलविशुद्धा गीति ’ म्हणजे शास्त्रशुद्ध रागदारीचे एक गीत आहे, आलापी आहे. संस्कृत नाट्यलेखनाचे नमुने पाहिले म्हणजे नाट्यात अशी गाणी जेव्हा योजली जातात तेव्हा त्यांची रचना प्राकृत भाषेत बहुधा केली जाते असे दिसून येते. कारण उच्चाराचे सौकर्य आणि संगीताची आलापी यासाठी प्राकृत अधिक सोयीचे आहे. याचा अर्थ आता असा की, संस्कृत नाट्यातील श्लोक हा संवादरचनेचाच एक अविभाज्य भाग होय. हे श्लोक गद्याप्रमाणेच पण पद्यरचनेची लय सांभाळून बोलावयाचे असतात. पात्रांच्या भाषणातील काही भाग गद्यात रचून भाववाही, भावनेने भरलेला असा जो भाग असतो तो पद्यात रचावयाचा अशी ही प्रथा आहे. गद्य भाषणाची पुनरावृत्ती किंवा छाया पद्यात नसते. त्याशिवाय काही महत्त्वाचे विचार, नाटकीय पात्रांचे व्यक्तिमत्त्व, किंवा प्रसंगानुरूप असे सृष्टिवर्णन प्रकट करण्यासाठी पद्याचा उपयोग केलेला असतो. शेक्सपिअरची नाट्यलेखनाची पद्धती आणि संस्कृत नाट्याची ही पद्धती यांचे सादृश्य या दृष्टीने पाहण्यासारखे आहे.

(ब) संस्कृत नाट्यातील संवादरचनेचा दुसरा विशेष म्हणजे संस्कृत आणि प्राकृत असा मिश्र भाषेचा उपयोग. नाटकातील नायक आणि काही पात्रे आपली भाषणे संस्कृतात बोलतात आणि नायिकेपासून तो दासीपर्यंत सर्व स्त्रीपात्रांचे संवाद प्राकृत भाषेत असतात.

या विशेषाबाबतही काही गैरसमज आढळून येतात. सर्व स्त्री पात्रांची भाषा प्राकृत असते यावरून तत्कालीन स्त्रियांना समाजात काहीही स्थान नव्हते, गृहिणीचे पद सांभाळणे हे त्यांचे मुख्य काम, आणि मामुली शिक्षणाखेरीज स्त्रियांना शिक्षण दिले जात नसे—असे निष्कर्ष काही सुशिक्षित मंडळींनीदेखील

काढल्याचे मी ऐकलेले आहे. स्त्रियांना स्वतंत्र सामाजिक स्थान त्या काळी नव्हते हे सामान्यतः खरे आहे. पण त्याचा संबंध शिक्षणाशी नाही. अर्थार्जनाची जबाबदारी स्त्रीवर नव्हती; आणि स्त्री-जीवनाची सफलता आदर्श गृहिणी ही तत्कालीन समाजाने मानलेली होती. समाजरचनेतील स्त्रीचे स्थान दुय्यम असण्याची ही कारणे होत. संस्कृत नाटकातल्या राण्या अशिक्षित असत, म्हणून त्या प्राकृत भाषेत बोलत हा समज चुकीचा आहे. कण्वाच्या आश्रमात शारद्वत-शार्ङ्गरव यांच्याबरोबर शकुंतला, अनसूया, प्रियंवदा या मुलीही शिकत होत्या असे 'शाकुंतल'वरून दिसते. शकुंतला दुष्यन्ताला आपले प्रेम कळविते ते काव्यरचना करून. 'उत्तररामचरित' नाटकात एक मुलाच्याबरोबर आत्रेयी नावाची एक विद्यार्थिनी वेदान्तशास्त्राचा अभ्यास करीत होती असे भवभूतीने दाखविले आहे. अग्निमित्र राजाच्या पदरी दोन नाट्याचार्य होते आणि त्यांच्याकडून मालविका आणि अग्निमित्राची धाकटी राणी इरावती नृत्याचे शिक्षण घेत होत्या असा संदर्भ 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात आहे. अशी उदाहरणे आणखी देता येतील. मुद्दा असा की संस्कृत नाटकात भाषेच्या उपयोगाचा संबंध सामाजिक स्थान किंवा शिक्षण यांशी नसून वेगळ्याच तत्त्वावरून हा भाषाभेद कल्पिलेला आहे.

संस्कृत भाषा ही संस्काराची भाषा; तर प्राकृत ही स्वाभाविक भाषा, लहान मुलांनाही सहजपणे येईल अशी भाषा. 'सम्+कृ' वरून संस्कृत, आणि प्रकृति (स्वभाव) वरून प्राकृत. आधुनिक शब्दप्रयोग करून बोलावयाचे तर संस्कृत ही ग्रांथिक आणि विद्वानांची भाषा, आणि प्राकृत ही बोलण्या-चालण्यातली घरगुती भाषा. अर्थात या दोन अगदी वेगळ्या भाषा नव्हेत; तसे असते तर नाटकीय पात्रांना एकमेकांचे संवाद कळले नसते आणि प्रेक्षकांनाही नाटकातला काही भाग कधीच कळला नसता. तत्कालीन समाजातील लोकांना संस्कृत-प्राकृत दोन्हीही चांगल्या कळत; आणि ज्यांच्यावर शिक्षणाचे संस्कार चांगले झाले आहेत त्यांना प्रसंगी संस्कृत वा प्राकृत चांगले बोलता येत असे. नाटकात हा भाषाभेद आणण्याचे एक कारण भाषेचा स्वभावधर्म आहे. पुरुषांना सामान्यतः जड आणि ग्रांथिक भाषा बोलण्याची सवय असते. उलट स्त्रिया, शिकलेल्या असल्या तरी, घरगुती आणि सहज भाषेत बोलतात. या

दृष्टीने नाट्यीय पात्रांचे स्त्री आणि पुरुष असे वर्गीकरण केल्यावर स्त्रियांनी प्राकृत—म्हणजे स्वाभाविक, घरगुती—भाषा वापरावी, असा दंडक भरताने केला आणि म्हणून नायिका, राणी किंवा दासी या सर्व प्राकृतमध्येच बोलतात. दुसरे कारण वास्तवता हे आहे. ज्या प्रांतातून एखादी व्यक्ती आली असेल त्या प्रांताची आपली भाषा तिने बोलावी हे वस्तुस्थितीला धरून आहे. आजही कानडी, गुजराती, मारवाडी अशा मुलखातले पात्र आपण नाटकात योजिले तर वस्तुस्थितीचा आभास उत्पन्न करण्याइतपत तरी प्रांतीय किंवा बोल-भाषा किंवा शब्दप्रयोग यांचा उपयोग त्या पात्रांचे संवाद लिहिताना आपण करू. हेच तत्त्व व्यापकपणे वापरून मागधी, शौरसेनी अशा प्राकृत भाषा आणि शकारी, आभीरी, अशा विविध धड किंवा जमात दर्शविणाऱ्या बोलभाषा त्या त्या पात्रांच्या तोंडी असाव्यात असा संकेत भरताने घालून दिला आहे. भाषाभेदांचे तिसरे कारण व्यक्तीचा दर्जा हे होय. नाट्याच्या संदर्भात उत्तम, मध्यम आणि नीच अशी तीन प्रकारची पात्रे भरताने कल्पिली आहेत आणि उत्तम आणि मध्यम पात्रांनी संस्कृत, आणि नीच पात्रांनी प्राकृत भाषा बोलावी असा नियम केला आहे. नायक, वंदनीय ब्राह्मण, ऋषि मुनी, देव पात्रे ही उत्तम अमात्य, सेनापती, आचार्य, कंचुकी इत्यादि मध्यम आणि विदूषक, दास, दासी इत्यादि पात्रे नीच—अशा या कोटी आहेत. येथे नाट्यकथेच्या अनुषंगाने येणारे कमी अधिक महत्त्वाचे स्थान आणि नाटकातील कार्य या गोष्टी मुख्यत: अभिप्रेत आहेत, हे लक्षात ठेविले पाहिजे. या तत्त्वांनी नाटकात भाषाभेद कसा सिद्ध होतो हे काही वेचक उदाहरणे घेऊन पाहण्यासारखे आहे नायिका सुशिक्षित, कलासंपन्न असूनही प्राकृत भाषेत बोलते याचे कारण स्त्रीस्वभावाला सरळ, साधी घरगुती भाषा अधिक जुळणारी आहे, वस्तुस्थिति निदर्शक आहे, हे आहे. विदूषक ब्राह्मण असूनही प्राकृतमध्ये बोलतो याचे कारण तो नावाचा ब्राह्मण असतो, वेदाध्ययन त्याने केलेले नसते, हे काही अंशी असेलही, परंतु मुख्य गोष्ट अशी की विदूषकाचे नाटकातील कार्य गौण आहे, केवळ हास्य उत्पन्न करण्याचे आहे. शिवाय हास्य उत्पन्न करताना विदूषक जी मार्मिक टीका करीत असतो ती प्रेक्षकातील खालच्या वर्गालाही

कळणे इष्ट आहे. या दोन्ही दृष्टींनी विदूषकाच्या तोंडी प्राकृत भाषा असणे हेच उचित आहे. उलट, एखाद्या प्रसंगाचे गांभीर्य आणि महत्त्व लक्षात घेऊन प्राकृत बोलणाऱ्या पात्राच्या तोंडी मुद्दाम संस्कृत भाषा घातल्याची उदाहरणे संस्कृत नाटकात आढळतील. भासाच्या ' पञ्चरात्र ' नाटकात बृहन्नला स्त्रीवेषात असल्याने नेहमीप्रमाणे प्राकृत भाषा बोलते; पण रणभूमीवरील उत्तराचा पराक्रम निवेदन करण्यासाठी बृहन्नला जेव्हा येते तेव्हा विराट म्हणतो ' रणांगणावरील युद्ध हे ' ऊर्जित कर्म ' आहे; संस्कृतमध्ये सांग '. कण्व वनांतून परत आल्यावर शकुंतलेच्या विवाहाची आणि ती गर्भवती असल्याची हकीकत त्यांना दैवी वाणीने कळते. ही हकीकत अनसूयेला सांगताना प्रियंवदा दैवी वाणीचे शब्द जसेच्या तसे संस्कृतमध्ये सांगते. याच्या उलट, उर्वशीच्या विरहाने वेडा झालेला पुरूरवा जेव्हा भावनेच्या आहारी जातो आणि नाचत गात वनांतून हिंडतो तेव्हा अशी सहज अशी प्राकृत भाषा कालिदासाने त्याच्या तोंडी मधूनमधून घातली आहे लहान मुलाच्या तोंडी प्राकृत स्वाभाविक आहे. म्हणून दुष्यन्त शकुन्तला यांचा सहा वर्षांचा सर्वदमन प्राकृतमध्ये बोलतो; आणि वाल्मीकी-आश्रमातील वयाने लहान असलेला सौधातकि हा विद्यार्थी आपल्या सवंगड्याशी खाजगी बोलताना प्राकृतच वापरतो. या तात्त्विक ऊहापोहावरून भाषाभेदाची पृष्ठभूमी नीट लक्षात यावी. स्वाभाविकता, बालपणा, मारदलपणा, नाटकीय कार्याचे महत्त्व इत्यादि कारणासाठी भाषाभेदाचा दण्डक नाट्यशास्त्रात आला आहे. संस्कृत नाटककारांनी या दंडकाचा अवलंब कसोशीने, पुष्कळ वेळा यांत्रिकपणे केल्याने या सर्वेतला कृत्रिमपणा आलेला दिसतो हे खरे; परंतु मूळ योजना तशी नाही. अर्थात काही असले तरी अपवादातील भाषावैचित्र्य हे संस्कृत नाट्याचे एक खास वैशिष्ट्य झाले आहे यात शंका नाही

[६]

कथावस्तू, रचना, पात्रनिर्मिती, संवाद इत्यादि नाट्याच्या घटकांचे विशेष पाहिल्यानंतर आणखी एका महत्त्वाच्या विशेषाकडे आपल्याला वळायचे आहे.

सुरुवातीला नाट्याच्या उत्पत्तीची जी कथा सांगितली तीत नाटक हे 'क्रीडनीयक' म्हणून, म्हणजे कोणत्याही व्यक्तीला निरपवाद आनंद देणारा कलाप्रकार म्हणून अवतीर्ण झाल्याची कल्पना आहे. विविध प्रवृत्तींच्या आणि वृत्तींच्या लोकांना नाटक आनंद देते तो कशामुळे? नाटकात अनेक गोष्टी असतात, आणि प्रत्येकाची कुठल्या तरी अशाने करमणूक होते हे काही खोटे नाही. परंतु नाट्यात मूलभूत अशी कोणती गोष्ट आहे की जी सर्व तऱ्हेच्या प्रेक्षकांचे समाधान करू शकते? या प्रश्नाचे भरताच्या नाट्यशास्त्रात जे उत्तर आहे त्यात संस्कृत नाट्याचे आणखी एक वैशिष्ट्य पाहावयास सापडते.

संस्कृत नाटकातील कथावस्तु प्रायः दंतकथा किंवा पुराणकथा यांवरून घेतलेली असली आणि नाटकातील प्रमुख पात्रे विशिष्ट गुणांची प्रतीक अशी उदात्त व उदार असली तरी या कथा आणि ही पात्रे सर्वसाधारण मानवी जीवनापासून काही वेगळी आहेत अशी कल्पना कुठेच नाही शास्त्रचर्चेत आणि नाट्यलेखनात मानवी आणि अतिमानवी अशी तटबंदी आढळून येणार नाही. म्हणूनच तर संस्कृत नाट्यात स्वर्गातील पात्रे लीलया पृथ्वीवर येतात आणि पुरूरवा, दुष्यन्त यांच्यासारख्या मर्त्य राजांना स्वर्गसंधानी सहज जाता येते. संस्कृत नाटकातील कथाही घटकेत पृथ्वीवर तर घटकेत स्वर्ग किंवा स्वर्गसदृश अशा स्थानी घडून येते. स्वर्ग आणि पृथ्वी यांचे हे विलक्षण साहचर्य, वास्तव आणि अद्‌भुत यांच्या सीमारेषा त्याकाळी फार जवळ होत्या म्हणून निर्माण झाले असेलही. परंतु अधिक महत्त्वाचे कारण मला वाटते ते, भावजीवनाच्या बाबतीत देव आणि मनुष्य यांत काही फरक नाही, अशी भरताची धारणा. स्वर्गनिवासी देवादिक, तपःसंपन्न ऋषिमुनी यांना निरपवाद सामर्थ्यामुळे आपल्या भावनांवर पूर्णपणे स्वामित्व मिळविता येत असेल. त्या मानाने मनुष्य हा दुबळा आणि म्हणून भावनांच्या आहारी जाणारा असा असेल परंतु जीवनातील अनुभवांनी ज्या भावनात्मक प्रतिक्रिया घडतात, प्रेम, हर्ष, विषाद, क्रोध, घृणा, इत्यादि विकारांनी सुखदुःखमिश्रित असा जो अनुभव येत असतो, त्यात मूलतः काय भेद आहे? श्रीविष्णूचे मन लक्ष्मीवर जडले,

किंवा शिवाला गौरीबद्दल प्रेम उत्पन्न झाले त्यावेळी त्यांना जो भावनात्मक अनुभव आला तो दुष्यन्ताला शकुन्तलेबद्दल वाटलेल्या प्रेमभावापासून भिन्न आहे काय ? रामाने सीतेबद्दल, रतीने मदनाबद्दल आणि उदयनराजाने वासवदत्तेबद्दल केलेला शोक भावदृष्ट्या वेगवेगळे म्हणता येतील का ? भरताची धारणा अशी होती की बाह्य जीवनात अनेक प्रकारे भेद असला तरी भावजीवन हे सर्वांचे अभिन्न आहे. म्हणूनच नाटकात त्रैलोक्यातील जीवनाचे प्रतिबिंब येऊ शकते आणि जीवनाच्या या दर्शनाने जो भावनिक अनुभव आपल्याला मिळतो तो सगळीकडे सारखा असतो. हा अनुभव दैवी–मानवी वास्तव-कारनिक अशा भेदावर अवलंबून नसतो. हा अनुभव केवळ भावदर्शनाचा असतो.[१०] भरताची नाट्यविषयक तात्त्विक दृष्टी अशी आहे आणि नाट्यरचनेचे व नाट्यदर्शनाचे जे संकेत नाट्यशास्त्रात आलेले आहेत ते सर्व या तात्त्विक भूमिकेवरून सांगितलेले आहेत.

या तत्त्वाप्रमाणे नाटककाराने काही कथा सांगावयाची, काही विशेष पात्रे निर्माण करावयाची, किंवा संवादातून काही विशेष साधावयाचे, येवढ्यासाठी नाटकाची रचना करावयाची असते असे नाही. जीवन म्हणजे विविध भावांचा अनुभव. नाटककाराने हे भाव नाटकात दर्शवायचे असतात, आणि नटांनी त्यांचे योग्य प्रदर्शन करावयाचे असते. नाटक दृश्यरूपाने पाहत असताना कथानकाची रचना कशी झाली, पात्रांचे स्वभाव कसे साधले, या गोष्टींपेक्षा विविध प्रसंग, पात्रांचे संवाद किंवा उद्गार या सर्वांमधून जे हर्षशोकादि विविध भाव उमटत असतात त्यांचा अनुभव प्रेक्षक म्हणून आपण घेत असतो. लेखक आणि नट यांनी हे भावदर्शन यथायोग्य सिद्धीस नेले म्हणजे प्रेक्षकांनाही हर्षशोकादि भावांचा अनुभव येतो, ते त्या त्या भावाशी समरस होतात, आणि अशा रीतीने नाट्यापासून आनंदाची प्रचीती येते.

भरताच्या या तात्त्विक मार्गदर्शनाप्रमाणे संस्कृत नाट्याची रचना भावदर्शनाचे एकमेव उद्दिष्ट पुढे ठेवून केलेली असते असे आपल्याला दिसून येईल प्रयोग करणाऱ्या नटांवरही ही भावदर्शनाचीच जबाबदारी असते.

या उद्दिष्टाला नाटकातील कथा, पात्र, संवाद या गोष्टी एकाबाजूने साधनीभूत म्हणून वापरायच्या असतात. दुसऱ्या बाजूने ही साधने भावदर्शन उत्कट किंवा परिणामकारक करण्याला उपयोगी पडतील अशी त्याची योजना करावयाची असते. पहिल्या गोष्टीमुळे कथा, पात्रलेखन, इत्यादि नाट्यघटकांना विशेष महत्त्व प्राप्त झाले नाही. दुसऱ्या गोष्टीचा परिणाम असा झाला की भावदर्शनाचे सुलभ वाहन म्हणून प्रसिद्ध पुरुषांच्या कथा आणि उदात्त व विशिष्ट गुणांची प्रतीक अशी पात्रे यांचा उपयोग संस्कृत नाट्याने केला. त्याचबरोबर भाषेचा विलास भावना फुलवायला साहाय्य करतो म्हणून संवादाची भाषा काव्यमय करण्याकडे नाटककाराचा अधिकाधिक कल झाला. अर्थात हे परिणामाचे वर्णन आहे. आणि त्याचा मूलदृष्ट्या विचार आपल्याला पुढे करावयाचा आहे. प्रस्तुत मुद्दा येवढाच की नाट्याची रचना आणि प्रयोग यांचे मुख्य उद्दिष्ट भावदर्शन होय आणि हा संस्कृत नाट्याचा प्रमुख संकेत आणि विशेष होय.

हे भावदर्शनाचे तत्त्व म्हणजेच रसपरिपोषाचे तत्त्व. या तत्त्वाचा परिणाम मराठी नाटकावर किती झाला आहे हे मुद्दाम सांगायला पाहिजे असे नाही. ज्या नाटकात 'रस' नाही त्यात मराठी प्रेक्षकालाही रस नसतो हा अनुभव आमच्या कुणालाही येत असतोच.

[७]

संस्कृत नाट्य हे प्रयोगासाठीच होते किंबहुना भरताचे नाट्यशास्त्र हे खरोखरी प्रयोगाचे शास्त्र आहे. प्रयोगासंबंधीचे काही संकेत प्रत्येक देशाच्या नाट्यात असतात. संस्कृत नाट्यातील नान्दी, प्रस्तावना, भरतवाक्य, यांचा प्रयोगाशी असलेला संबंध मागे स्पष्ट केला आहेच. आता ज्यांचा नाट्यलेखन आणि रचना यांच्याशी विशेष संबंध आलेला आहे असे अभिनयाचे काही संकेत पाहावयाचे आहेत.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात रंगमंच आणि प्रेक्षागृह यांचे सविस्तर वर्णन आहे. अशी नाट्यगृहे त्या काळी असावीत असे रामगड येथील एका गुहेत सापडलेले अवशेष आणि शिलालेख यावरून म्हणता येते. मात्र राज प्रासादातच एक प्रेक्षागृह असे याबद्दल 'मालविकाग्निमित्र' नाटकातील पुरावा पाहता शंका वाटत नाही. याला 'संगीतशाला' म्हणत. संगीतशालेत नृत्याचे आणि नाटकाचे प्रयोग वारंवार होत; हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' नाटकातील उल्लेखा-प्रमाणे, काही वेळेस राजवाड्यातील लोकांच्या करमणुकीसाठी, तर काही वेळेस स्पर्धा म्हणून, अभिनयगुणाची निर्णायक परीक्षा करण्यासाठी म्हणून. एकच विषय घेऊन त्यावर आधारलेल्या संगीत, नृत्य आणि भावाभिनय यांचा प्रयोग मालविका आणि इरावती यांनी करून दाखविला असे वर्णन 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात आहे. या प्रयोगाला पंडितकौशिकी हिची प्राश्निक म्हणजे परीक्षक म्हणून नियुक्ती झाली होती. तिच्या निर्णयाप्रमाणे मालविका अभिनयगुणात वरचढ ठरली. स्पर्धा आणि गुणांची परीक्षा या हेतूने नाट्यप्रयोग मुद्दाम घडवून आणावेत असे भरताने नाट्यशास्त्रात म्हटले आहे. अशा नाट्यप्रयोगात यशस्वी ठरलेल्या नाटककाराला व नटाला राजाकडून पारितोषिके मिळत. या पारितोषिकांना 'पताका' (विजयाचे निशाण) असे म्हणत.[११] भासाने अशी पताका वारंवार जिंकल्याचा उल्लेख बाणभट्टाने केला आहे.

दोन पात्रे असली तरी अशा बहुवचनी शब्दप्रयोगानेच दिली जाते. ही सूचना अंक संपल्याचे दर्शवते हाच तिचा अर्थ.

दर्शनी पडदा नसल्याचा दुसरा परिणाम पात्रप्रवेशाची सूचना देण्याचा जो संकेत संस्कृत नाट्यात आहे त्यात दिसून येतो सूत्रधाराची प्रस्तावना संपल्यावर पहिल्या अंकाच्या मुख्य दृश्याची सुरुवात आणि रंगमंचावर येणारे पात्र याचा सूचक निर्देश तो करतो हे मागे सांगितले आहेच इतर अंकांमध्ये प्रेक्षकांना माहीत न झालेले किंवा माहीत नसलेले पात्र प्रवेशणार असले तर पडद्याआडून काही वाक्ये बोलली जात आणि त्यावर प्रत्युत्तरादाखल रंगमंचावरील पात्राने बोललेल्या शब्दांवरून प्रवेशणाऱ्या पात्राचे नाव गाव प्रेक्षकांना कळून यावे अशी व्यवस्था असे. येणारे पात्र कोण आहे, त्याचा नाट्यकथेशी काय संबंध आहे, हे प्रेक्षकांना कळले नाही तर ते घोटाळ्यात पडतील. असा पात्रप्रवेश अंकाच्या मध्ये किंवा नवा अंक सुरू होताना 'पडदा बदलून' दाखविण्याची सोय नसल्यामुळे हा संकेत स्वीकारावा लागला हे आता लक्षात येईल हा संकेत आल्यावर पात्रप्रवेशाची सूचना देण्यासाठी योजलेल्या विशिष्ट तंत्रानुसार 'चूलिका', 'अंकावतार' इत्यादि पारिभाषिक प्रकार शास्त्राने स्पष्ट करून सांगणे ओघानेच आले.

रंगमंचावर दर्शनी पडदा नसल्याचा आणखी एक तिसरा परिणाम अंकाच्या आरंभी किंवा अंकामध्ये दृश्याचे वर्णन करणारी जी रंगसूचना नाटककार लिहितात त्यात पाहावयास सापडेल. उदाहरणार्थ, 'बसलेला राजा प्रवेश करतो', पुष्पशय्येवर निजलेली आजारी शकुन्तला प्रवेश करते' — अशा आशयाच्या रंगसूचना वाचून आपल्याला कदाचित हसू येईल. कारण बसलेला राजा किंवा शय्येवर निजलेली नायिका या अशा स्थितीत 'प्रवेश' कसा करणार ? आजच्या नाट्यलेखनात दृश्याचे नुसते वर्णन केलेले पुरते, त्या वर्णनाप्रमाणे पडदा वर जाताच प्रेक्षकांना दृश्य दिसते. संस्कृत रंगभूमीवर वर जायला पडदाच नसल्याने दृश्याची सुरुवात कशी करावयाची हे सांगणे आवश्यक होते आणि म्हणून 'प्रविशति' असा शब्द रंगसूचनेत मुद्दाम योजावा लागला म्हणजे ही रंगसूचना नटाला तर आहेच, पण दिग्दर्शक, निर्माता जो सूत्रधार त्यालाही

दृश्याची मांडणी करण्यासाठी आहे. वरील सूचनेप्रमाणे, 'शाकुन्तला'च्या निसऱ्या अकात शिलातल मांडलेला आहे; त्यावर पुष्पशय्या आहे; शाकुन्तलेची भूमिका करणारा नट किंवा नटी उचित अभिनय दर्शवीत रंगभूमीवर येऊन पुष्पशय्येवर निजेल; आणि मग प्रत्यक्ष सवादाला सुरुवात होते—असा या रंगसूचनेचा अर्थ आहे.

संस्कृत नाटकातील अंक हा एकप्रवेशी असल्यासारखा सलग लिहिलेला आहे हे आपण पाहिले आहे. परंतु कित्येक वेळा अंकातच दृश्य बदलते. लेखनात अंकाची विभागणी अनेक दृश्यात करण्याची पद्धती नसल्याने आणि रंगमंचावर झटपट पडदे बदलण्याची सोय नसल्याने, दृश्यान्तर दाखविण्यासाठी संस्कृत नाट्यात अभिनयाचा एक विशेष संकेत निर्माण झाला. हा संकेत 'परिक्रामति' अशा रंगसूचनेने सांगितलेला असतो. घटनेचे वा प्रसंगाचे स्थल बदलले म्हणजे रंगमंचावरील पात्राने 'गोल फिरून' आपण इष्ट त्या स्थली आलो असे दर्शवायचे असते. हा 'गोल फिरण्याचा' संकेत मराठी लोकनाट्यात (म्हणजे तमाशात) वापरला जातो हे पुष्कळांना माहीत असेल. या परिक्रमणाचे मूळ संस्कृत नाट्यात आहे. रंगभूमीवर पडदे आल्यानतर वर उल्लेखिलेले संकेत वापरण्याची गरज उरली नाही आणि म्हणून ते मागे पडले, हे उघड आहे.

संस्कृत रंगभूमीवर अजीबात पडदा नसे असे मात्र नाही. एक पडदा असे; तो रंगमंचाच्या मागील भिंतीच्या पुढे असे. या पडद्याला 'पट', 'पटी' 'अपटी', 'नेपथ्य' असे शब्द संस्कृतमध्ये आहेत. या पडद्याच्या मागे नेपथ्य गृह म्हणजे नटांनी रंगभूषा, वेषभूषा करावयाची जागा (Green room) असे. रंगभूमीवर काम नसेल त्यावेळी रंगलेली पात्रे या पडद्यात असत पात्रांचा प्रवेश या पडद्याच्या आडून व निर्गम या पडद्याआड होत असत. आजच्या रंगभूमीवर प्रवेश निर्गमासाठी रंगमंचाच्या दोन्ही बाजूना झाकणारे पाखे (Wings) असतात; तसे संस्कृत रंगभूमीवर नव्हते त्यामुळे सर्व पात्रांची येजा ही मागून पुढे या पद्धतीने होई. त्याचप्रमाणे रंगमंचावर नसलेल्या पात्राला उद्देशून जेव्हा एखाद्या पात्राला काही भाषण म्हणावयाचे असते

त्यावेळी 'पडद्याकडे तोंड करून' म्हणजे पाठीमागच्या पडद्याकडे पाहून त्याला बोलावे लागत असे हे उघड आहे.

या पाठीमागच्या पडद्याचा उपयोग संस्कृत रंगभूमीवर अनेक प्रकारे होत असे. एक दोन गोष्टी वर सांगितल्या आहेतच. त्या शिवाय रंगमंचावर दाखविता न येण्यासारखे युद्ध वगैरे प्रसंग, आकाशवाणी, महत्त्वाच्या घोषणा, किंवा विशेष नाट्यपरिणाम साधण्यासाठी बोलावयाची वाक्ये इत्यादि 'नेपथ्ये' म्हणजे या मागील पडद्याआडूनच ध्वनित करण्यात येत. तत्कालीन रंगभूमीच्या मर्यादामुळे आणि दृश्याबद्दलच्या संकेतामुळे 'नेपथ्ये' या रंगसूचनेचा उपयोग संस्कृत नाटकात वारंवार केला जातो हे अभ्यासकांना माहीत आहेच. अर्थात या रंगसूचनेने काही वेळेस उत्कट नाट्यपरिणाम देखील साधला जातो याची प्रतीती आजच्या रंगभूमीवर देखील येईल.

पात्राचा प्रवेश या मागील पडद्याआडून होत असे. महत्त्वाच्या पात्राचा प्रवेश साधताना हा पडदा रुबाबदारपणे सरकविण्याची सोय असेल अशी कल्पना करता येईल. परंतु एखादी महत्त्वपूर्ण घटना घडली असेल, पात्राचा प्रवेश *अचानक व्हावयाचा असेल, प्रवेश करणाऱ्या पात्राच्या द्वारे* संभ्रम व्यक्त करावयाचा असेल, तर संस्कृत नाट्यात एक विशिष्ट तंत्र योजीत. आणि ते म्हणजे रंगमंचावर प्रवेशणाऱ्या पात्राने नेहमीप्रमाणे पडद्याआडून न येता, हा मागील पडदा उचलून (अपटीक्षेपेण) प्रवेश करावयाचा. हे प्रायोगिक तंत्र आणि त्यातील संकेताचा अर्थ संस्कृत नाट्याचे खास वैशिष्ट्य म्हटले पाहिजे.

संवादाच्या बाबतीत संस्कृत नाट्यात असेच काही संकेत करावे लागले आहेत. नाटकातील प्रत्येक भाषण प्रेक्षकांना ऐकू गेलेच पाहिजे यात शंका नाही, मग ते किंतीही खाजगी असो, गुप्त असो किंवा आडोशाने बोललेले असो. नेहमीच्या व्यवहारात स्वतःशी काढलेले उद्गार, दोन व्यक्तींचे खाजगी संभाषण, एखाद्याच्या भाषणावर दुसऱ्याने आडून केलेली टीका, इत्यादी गोष्टी असतातच आणि त्या दुसऱ्याला ऐकू जाणार नाहीत अशा बेताने आपण करीत असतोच. नाटकात एकीकडे नाटकीय पात्रांना त्या ऐकू येणार नाहीत, पण

अगदी शेवटच्या रांगेतल्या प्रेक्षकाला मात्र ऐकू येईल, अशा रीतीने बोलावयाच्या असतात. या विरोधमय अडचणीमुळे एक प्रकारची कृत्रिमता नाट्यात निर्माण होते. आणि हा दुहेरी पेच सुटविण्यासाठी काही संकेत योजणे अपरिहार्य होते. भरताने याला 'लोकधर्मी' म्हणजे सहज, स्वाभाविक आणि 'नाट्यधर्मी' म्हणजे नाट्याने व्यक्त करावयाचा अभिनय असे नाव दिले आहे. या दृष्टीप्रमाणे संवादांतील भाषणाचे भाग पडतात 'सर्वश्राव्य' म्हणजे रंगमंचावरील पात्रे व प्रेक्षक या सर्वांना ऐकू येईल असे, 'प्रकाश' म्हणजे प्रकट रीत्या उघड भाषण, दुसरे 'नियतश्राव्य' म्हणजे प्रेक्षकांना नेहमीच ऐकू येईल असे, पण रंगमंचावरील पात्रांनी अजीबात ऐकावयाचे नाही किंवा काही पात्रांनीच ऐकावयाचे, असे भाषण. या नियतश्राव्य प्रकारातील 'स्वगत' किंवा 'आत्मगत' असे जे भाषण असते ते पात्राने केवळ प्रेक्षकांना विश्वासात घेऊन बोलल्या-सारखे बोलावयाचे असते, आणि अशा स्वगत भाषणातून त्या पात्राचे मनोगत प्रेक्षकांना कळत असते. काही भाषण दोन पात्रांनी केवळ आपसात करावयाचे असते, रंगभूमीवरील इतर पात्रांनी ते न ऐकल्याचा बहाणा करावयाचा असतो, याला 'जनान्तिक' म्हणजे दोन पात्रांनी 'लोकांस टाळून, एकीकडे' बोललेले असे म्हणतात. हे जनान्तिक दर्शविण्याची संस्कृत नाट्यातील पद्धती अशी असे की बोलणाऱ्या पात्राने उजव्या हाताचा अंगठा आणि करांगुली खाली दाबून धरून मधली तीन बोटे फाकून उंच करावयाची, याला 'त्रिपताककरण' असे नाव असून या अभिनयाने हे भाषण जनान्तिक असल्याची सूचना मिळत असे. कथानिर्मितीच्या ओघात एखादी गुप्त गोष्ट किंवा रहस्य प्रेक्षकांना सांगण्याची जरूरी वाटली तर त्यावेळी 'अपवार्य' किंवा 'अपवारित' पद्धतीने म्हणजे इतर नाटकीय पात्रांना 'टाळून' हे भाषण म्हटले जाई. आणि ते म्हणताना पात्राने इतर पात्रांकडे पाठ करून प्रेक्षकांसमोर हे रहस्यप्रकाशन करावयाचे, असा हा संकेत योजला जाई. रंगभूमीवर नसलेल्या पात्राला उद्देशून बोलताना पडद्याकडे तोंड करून बोलण्याची एक पद्धती होती, तिचा उल्लेख वर केला आहे. पण ज्या पात्राला उद्देशून बोलावयाचे ते पात्र पुढे थोड्या वेळाने रंगभूमीवर यायचे नसेल, किंवा गौण पात्र असल्याने आणि सुसूत्रित नाट्य

दुसऱ्याच्या दृष्टीनेही त्या पात्राचे रंगभूमीवर येणे इष्ट नसेल, तर संस्कृत नाट्यात 'आकाशभाषित' योजण्याची पद्धती आहे. रंगमंचावरील पात्राने 'आकाशे' म्हणजे वर, आपण गॅलरीकडे पाहू त्याप्रमाणे, एका बाजूला पाहून भाषण म्हणावयाचे, आणि नसलेल्या पात्राचे उत्तर ऐकल्याचा अभिनय करून त्याचे भाषणही आपणच म्हणावयाचे, असा हा संकेत आणि अभिनयप्रकार आहे.

संवाद बोलण्याच्या या तऱ्हा आणि त्या व्यक्त करणारा सांकेतिक अभिनय नाट्यदर्शनातील काही आवश्यक गोष्टी लक्षात घेऊनच भरताने सांगितले आहेत हे त्याच्या लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी या भेदावरूनच उघड होते. नाट्यात निर्तातरा भाग असा असतो की जो प्रेक्षकांनी कल्पनेने जाणून घ्यायचा असतो, मानून घ्यायचा असतो. नाट्यातील हे अपरिहार्य मानीव (make believe) आजही नाहीसे झालेले नाही, कधीच नाहीसे होणार नाही. संवादातील वरील 'स्वगत' आणि 'उघड' हे प्रकार मराठी रंगभूमीवरही रूढ होतेच. आधुनिक नाट्यतंत्राच्या प्रभावाने वास्तवतावादाकडे आपण अधिकाधिक वळू लागलो तेव्हा संवादाचे वरील प्रकार कृत्रिम म्हणून आपण वर्ज्य केले, हे ठीकच आहे. परंतु मुळात त्यात नाट्यातील 'मानून घेण्याचा' भाग आहे, येवढे लक्षात ठेवायला पाहिजे.



रंगमंचावरील प्रत्यक्ष दृश्याच्या मांडणीत अगदी ठळक गोष्टींचा उपयोग त्या काळी शक्य असावा. शिलातल, सिंहासन, रथ अशा काही गोष्टी मांडल्या जात असाव्यात. बाकीचे बरेचसे प्रेक्षकाच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविले जात असावे आणि काही सूचक प्रतीकांनी साधले जात असावे. शेक्सपिअरच्या नाट्याप्रमाणे संस्कृत नाटकात जी स्थलवाचक व्यक्ती यांची दीर्घ आणि रेखीव वर्णने आढळतात त्यांचे प्रयोजन नेपथ्यरचनेची उणीव भरून काढून प्रेक्षकाच्या कल्पनेला शाब्दिक साहाय्य देणे हेच असले पाहिजे. शरीरावयवांचा सांकेतिक अभिनय याच उद्देशाने विस्तारपूर्वक सांगितलेला आहे.

प्राकृत सट्टकात अंकाऐवजी 'जवनिकान्तर' असा प्रयोग आहे. पुढील काळात दर्शनी पडदा आला असल्यास न कळे. परंतु संस्कृत नाटकात जवनिका किंवा यवनिका या शब्दाने पडद्यापेक्षा ग्रीस देशातून आलेले पडद्याचे

'कापड' हाच अर्थ अभिप्रेत असतो. ग्रीक रंगभूमीच्या परिणामाचा जसा इथे संबंध नाही त्याचप्रमाणे प्रत्यक्ष पडद्याचाही नाही. भासाने 'ऊरुभङ्ग' नाटकात 'यवनिकास्तरण' असा शब्द वापरला आहे तो 'आच्छादनाचे वस्त्र' येवढ्याच अर्थाने.

[८]

संस्कृत नाट्याचा अखेरचा महत्त्वाचा विशेष म्हणजे त्यात शोकात्म नाट्य नाही, ट्रॅजेडी नाही. ग्रीक नाट्य आणि शेक्सपिअरची नाटके यांच्या तुलनेने, ट्रॅजेडीचा अभाव हा अनेक विचारवंतांना संस्कृत नाट्याचा नुसता विशेष असे वाटत नाही, तर संस्कृत नाट्याची ती विशेष उणीव वाटते. जीवनाचे खोल आणि गंभीर चित्रण ट्रॅजेडीत असते. संस्कृत नाट्य त्या मानाने थिटे पडते, असा मनाचा ग्रह होणे शक्य आहे. पण हा प्रश्न अधिक व्यापक स्वरूपाचा आहे हे आरंभीच लक्षात घेतलेले बरे.

शोकात्म नाट्यात मानवी जीवनाचे दुःख, हृदय पिळवटून टाकणारी व्यथा-वेदना आणि जीवनाचा खोल अर्थ सुचविणारे तत्त्वज्ञान यांचे हृदयस्पर्शी प्रतिबिंब असते. संस्कृत नाटककारांना मानवी जीवनाचे दुःख कधी कळले नाही अशी जर कोणी कल्पना करून घेतली तर ते नुसते प्रमादिक नव्हे, हास्यास्पद होईल. त्रैलोक्यातील सुखदुःखात्मक भाव नाट्यात प्रकट होत असतो असे भरताने म्हटले आहे. त्याचाच अनुवाद करून कालिदास म्हणतो की सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणांतून उफाळणारे लोकचरित आणि त्यांशी निगडित असलेल्या हर्षशोकादि नाना भावना नाट्यात दिसून येतात.[१२] संस्कृत कवींनी लिहिलेली नाटके पाहिली म्हणजे शोकभावनेचे, करुणरसाचे चित्रण त्यांनी किती प्रभावीपणे केले आहे ते कळून येईल. उदयनाचा वासवदत्तेबद्दलचा शोक; शकुन्तलेच्या, वासवदत्तेच्या, सीतेच्या अंतरातील मर्मभेदक व्यथा; दुष्यन्ताच्या आणि रामाच्या वेदना; भीमाकरिता द्रौपदी आणि युधिष्ठिर यांनी केलेला विलाप; चारुदत्त आणि चन्दनदास यांना सुळावर देण्याच्या प्रसंगी निर्माण

झालेले कारुण्य, किंबहुना, शकुन्तलेला सासरी पाठविण्याच्या घरगुती प्रसंगी देखील कण्व आणि इतर आश्रमवासी याना आलेले गहिवर अशी करुण भावनेची कितीतरी चित्रे मनःपुढे तरळत येतात. 'शाकुन्तल', 'मृच्छकटिक', 'उत्तररामचरित' इत्यादि नाटकात तर सुखान्त झालेला असनही मनावरील कारुण्याचा ठसा पुसला जात नाही. जीवनातील सुखदु खाची मापा करणाऱ्या शास्त्रकाराना आणि नाटककाराना दु ख कळले नाही असे कसे म्हणता येईल? संस्कृत नाट्यात कारुण्य आहे, शोक आहे. भवभूतीसारखा लेखक तर करुण-भावनेलाच जीवनात अग्रस्थान देतो. परतु शोक असूनही संस्कृत नाट्यात शोकात्म नाट्याचा बंध (Formal Tragedy) नाही, अशी ही वस्तुस्थिती दिसते. याची कारणे शोधली पाहिजेत.

शोकात्म नाट्याचा हा प्रश्न कथावस्तू, सविधानकाची मांडणी, पात्र-निर्मितीच्या कल्पना, भावदर्शन, रगभूमीचे प्रायोगिक सकेत अशा अनेक गोष्टींशी आपापल्या परीने निगडित आहे. रगभूमीवर कोणत्या गोष्टी दाखवू नयेत, यासबधी बरेच वर्ज्यावर्ज्यांचे नियम नाट्यशास्त्रात आहेत उदाहरणार्थ चुंबन, आलिंगन, शयन व निद्रा, मारामारीचे व युद्धाचे प्रसग, मृत्यू इत्यादि गोष्टी नाट्यात दाखवू नयेत असा हा दडक आहे [११]. यामुळे प्रमुख पात्राचा मृत्यू दाखविणारे शोकात्म नाट्य रचले गेले नाही असे वाटणे स्वाभाविक आहे. परतु भरताच्या दडकामुळे संस्कृत नाट्यात शोकात्मिका झाली नाही असे म्हणणे बरोबर होणार नाही. थोडा विचार केल्यानतर असे दिसून येईल की वर्ज्या वर्ज्यांचे असे नियम अनेक कारणानी रूढ होतात. नाट्यप्रयोग ही सामुदायिक आस्वादाची गोष्ट आहे. प्रेक्षकात विविध सस्काराचे आणि वेगवेगळ्या पातळीवरचे लोक असतात, स्त्रिया असतात, मुले असतात. हा समिश्र जमाव लक्षात घेतला म्हणजे अभिरुचीचे काही नियम आवश्यकच होतात. आपल्या संस्कृतीप्रमाणे काही गोष्टी जाहीरपणे करणे किंवा त्याचे प्रदर्शन करणे हे उचित नाही. शयन, निद्रा इत्यादि गोष्टी अशतः औचित्याच्या तत्त्वाप्रमाणे आणि अशत स्वाभाविक असूनही नाट्योचित नसल्यामुळे रगभूमीवर दाखविण्याची जरूर नसते. याशिवाय, रगभूमीच्या म्हणून काही मर्यादा असतातच. आणि प्रायोगिक तत्र कितीही

प्रगत झाले तरी वाहने आणि प्रवास, युद्ध, मोठ्या जमावाचा हल्लकल्लोळ, इत्यादी गोष्टी प्रत्यक्ष रंगमंचावर कशा प्रदर्शित करणार? भरताचे वर्ज्यावर्ज्यांचे नियम काही नैतिक शुद्धपणातून निर्माण झाले अशी कल्पना करण्याऐवजी त्या नियमांच्या मागे जी तांत्रिक आणि रंगभूमीविषयक दृष्टी आहे ती समजून घेणे अधिक महत्त्वाचे आहे

या अनुरोधाने नाट्यरचना आणि प्रयोग यासंबंधी भरताने मांडलेली विचारसरणी अतीच महत्त्वाची आहे. नाट्यकथा म्हणजे केवळ काही घटना, शारीरिक आणि भौतिक घडामोडी, अशी कल्पना भरताच्या नाट्यशास्त्रात नाही. नाट्य हे जीवनाचे प्रतिबिंब आहे आणि त्या दृष्टीने जीवनातील घटना व प्रसंग नाट्यात चित्रित होतातच. परंतु नाट्याचा संबंध या घटनांशी थेट असण्याऐवजी, या घटनांनी जी मानसिक स्थित्यंतरे होतात त्यांच्याशी अधिक आहे. आणि म्हणूनच मृत्यू किंवा युद्ध यांच्या दृश्यात्मक चित्रणापेक्षा त्यांनी उत्पन्न केलेले मनोभाव नाटककाराने वर्णन करणे आणि नटांनी ते अभिनयाच्या अंगांनी प्रकट करणे नाट्यात अधिक अवश्य आहे.

त्याचप्रमाणे कथेचा विकास म्हणजे नायकाने काही ईप्सित प्राप्त करून घेण्यासाठी केलेल्या प्रयत्नाचे दर्शन. नायक हा आदर्श व गुणी असल्याने त्याच्या प्रयत्नात विघ्ने आली तरी शेवटी त्याला यश लाभल्याशिवाय राहणार नाही अशी श्रद्धा संस्कृत नाट्याची कथा आणि त्या कथेच्या नायकाचे चरित्र यांच्या मुळाशी आहे. म्हणूनच संस्कृत नाट्यात कितीही उत्कट शोकभावना प्रकट झालेली असली तरी नायकाच्या यशसिद्धीने नाटकाचा शेवट झालेला दिसतो. संस्कृत नाटक सुखान्त असते याचे कारण प्रेक्षकांना सुखवावयाचे एवढेच यत्किंचित नाही : हा सुखान्त एका विशिष्ट श्रद्धेतून आलेला असतो.

याचा अर्थ असा की शोकान्त नाट्याचा प्रश्न केवळ एक वाङ्मयीन किंवा प्रयोगविषयक प्रश्न नव्हे. त्याचा संबंध जीवनाशी आणि जीवनविषयक तात्त्विक दृष्टिकोनाशी आहे काही जीवनविषयक मूल्ये आणि श्रद्धा यांचा स्वीकार केल्या तरच शोकात्म नाट्य संभवेल, एरव्ही नाही. ग्रीक आणि शेक्सपिअरचे नाट्य यांच्या उदाहरणाने हा मुद्दा स्पष्ट होईल. ग्रीक नाट्यात देव आणि दैव या

शक्ती आहेत. या प्रबल शक्ती मानवी प्रयत्नाचा आणि मानवाचा, प्रसंगी अर्ध दैवी व्यक्तीचा देखील, त्याच्या लहरीप्रमाणे चुराडा करतात. या शक्तीशी झुंज देताना एखादी महान व्यक्ती जे विलक्षण धैर्य दाखविते त्याने आपण दिपून जातो, उत्तेजित होतो, आणि या लढ्यात त्या व्यक्तीचा जो अंत होतो त्याने आपल्या हृदयात कारुण्याचा, सहानुभूतीचा पूर दाटून येतो. त्या व्यक्तीच्या उज्ज्वल जीवनाने आपल्यालाही उन्नत झाल्यासारखे वाटते, पण तिचा नाश आपल्याला चटका लावल्याशिवाय राहत नाही. ही शोका-त्मिका ग्रीक नाट्यात अशी शोकात्मिका निर्माण झाली ती दैव व दैव यांविषयी ग्रीकांच्या ज्या कल्पना होत्या त्यांना अनुसरून. भारतीय तत्त्वज्ञानात ह्या कल्पनाच नाहीत. दैव म्हणून काही वेगळी निष्ठुर लहरी शक्ती आहे असे आपण मानीत नाही. व्यक्तिमात्राचे प्रत्यक्ष आचरण, त्याचे पापपुण्य, आणि संचित हेच दैव. जीवनाचे भोग मनुष्य भोगतो ते आपल्याच कर्माचे फल म्हणून. भारतीय तत्त्वज्ञानातला देव लहरी, मत्सरी, संहारात आनंद मानणारा असा नाहीच. तो पक्षपातीही नाही. उलट दुष्टाचे निर्दालन करून सज्जनांना संरक्षण देणारा असा तो आहे! ह्या श्रद्धा स्वीकारल्या म्हणजे लहरी किंवा मत्सरी दैवाच्या सामर्थ्याने धीर पुरुषाचा नाश होण्याची शक्यता उरत नाही, आणि मग अशा प्रकारची शोकात्मिका पण संभवत नाही.

शेक्सपिअरच्या शोकात्म नाट्यात दैवाची प्रतिकूलता असते. परंतु एखाद्या महान पुरुषाचा नाश घडून येतो तो त्याच्या स्वभावातील काही अनिष्ट विशेषामुळे. मॅकबेथची अती महत्त्वाकांक्षा, ऑथेल्लोचा मारामार विवेक नष्ट करणारा मत्सर, हॅम्लेटचा निष्क्रिय बनविणारा अतिविचारीपणा—या विशेषांनी त्यांच्या जीवनाचा अंत झालेला आहे असे आपणाला दिसून येते. संस्कृत नाट्यात नायकाचे चित्रण आदर्श म्हणून करावयाची प्रथा होती त्यामुळे 'गुणा-दोषायत्ते' असे स्वभावदर्शन संस्कृत नाट्यात सापडणार नाही. यांहून महत्त्वाची गोष्ट अशी की भारतीय तत्त्वज्ञानाप्रमाणे मानवाचे जीवन हे पुरुषार्थाने भारलेले आहे. मानवाची क्रिया म्हणजे कोणत्यातरी पुरुषार्थाच्या सिद्धीसाठी करावी लागणारी ही धडपड करताना गुणी, प्रामाणिक, प्रयत्नशील मनुष्य

केव्हातरी सिद्धीला पोहोचल्याशिवाय राहणार नाही, अशी श्रद्धा या तत्त्वज्ञानात अभिन्न आहे. पुरुषार्थासाठी धडपडणारा नायक अनेक संकटांतून आणि दुःखद अनुभवांतून जाईल; त्याच्या सहनशीलपणाचा आणि शारीरिक, मानसिक सामर्थ्याचा अन्त लागण्याची वेळ येईल, पण त्याचा अन्त होणार नाही; शेवटी सिद्धीचे फल त्याला निश्चित प्राप्त होईल. या श्रद्धेप्रमाणे पुन्हा शोकात्म नाट्य असमर्थनीय ठरते. उभय दृष्टींनी शोकात्म नाट्याचा प्रश्न अशा जीवनविषयक तत्त्वज्ञानात गुंतलेला आहे.

या प्रश्नाचा आधुनिक दृष्टीने विचार करताना पुष्कळांना असे वाटेल की ही जीवनविषयक दृष्टी सदोष आहे, आणि या श्रद्धा अपुऱ्या आहेत, फसव्या आहेत, अवास्तव आहेत. असे मानावयाचे म्हटल्यास जीवनविषयक मूल्येच बदलली पाहिजेत. ती बदलली तर ग्रीक नाट्याप्रमाणे किंवा शेक्सपिअरच्या नाट्याप्रमाणे शोकात्मिकेची रचना आपल्याकडेही होऊ शकेल. इंग्रजीच्या वळणाने आपण शेक्सपिअरची नाटके मराठीत आणली तेव्हा मराठी रंगभूमीवर ट्रॅजेडी अवतीर्ण झाली हे आपल्याला माहीत आहेच. पुढे शेक्सपिअरच्या तंत्राचे अनुकरण करून नाट्याचार्य खाडिलकरांनी 'भाऊबंदकी', 'सवाई माधवरावाचा मृत्यू' आणि गडकऱ्यांनी 'एकच प्याला' अशी नाटके रचली. आणि मग नियती दैव आणि नायकाच्या स्वभावातील काही प्रलयकारी दोष यांचे चित्रण करण्याची प्रथा रंगभूमीवर रूढ झाली हा इतिहासही आपल्याला माहीत आहे. परंतु असे चित्रण करताना आपण काही श्रद्धा बदलल्या आहेत, सोडून दिल्या आहेत, याचा विसर पडू देऊ नये. संस्कृत नाट्याच्या उत्थानात या श्रद्धांचा लोप व्हावा अशी परिस्थिती कधी निर्माण झाली नाही. आणि म्हणून जीवनाचे आदर्श प्रतिबिंब दाखविणाऱ्या नाट्याला शोकात्मिकेची वाट चालण्याचे कारण पडले नाही.

मला वाटते की हा प्रश्न याहून अधिक खोल आहे. ट्रॅजेडीची रचना करावयाची म्हणजे प्रत्यक्ष जीवन आम्हाला दिसते तसे वास्तववादाच्या भूमिकेवरून रंगवायचे, किंवा काही जुन्या श्रद्धा सोडून द्यावयाच्या, येवढेच नाही. ट्रॅजेडीला काही श्रद्धा सोडाव्या लागल्या तर दुसऱ्या [illegible]

लागतात. ट्रॅजेडीचे सामर्थ्य दु:खाचे चित्रण आणि नायकाचा अन्त यावर अवलंबून नाही विरोधी शक्तीशी ज्या धैर्याने त्याने झुंज घेतली आणि स्वत:चा नाश ओढवून घ्यावा लागला तरी विरोधी शक्तीहून आपण अधिक महान असल्याचा जो प्रत्यय त्याने आणून दिला त्यात ट्रॅजेडीचे खरे सामर्थ्य आहे. नायकाला विरोधी असणाऱ्या या शक्ती प्रतिगामी आहेत अशी एक श्रद्धा या द्वंद्वात अनुस्यूत आहे हे वाचकांनी लक्षात घेतले पाहिजे. विरोधी शक्तीचे असे दर्शन किंपत शक्य आहे, आणि नायक धैर्याची केवढी उची गाठू शकतो, ह्यावर शोकात्म नाट्य अवलंबून राहील, हे यावरुन दिसते. जीवनाच्या काही श्रद्धा आणि मूल्ये अशी असतात की प्रत्यक्ष अनुभवात त्याची पायमल्ली झालेली दिसत असली तरी नाट्याच्या बन्धात, म्हणजे मोठ्या समूहाने एकत्र बसून घ्यावयाच्या अनुभवात, या श्रद्धास्थानांना जपणे जरूर असते. गडकऱ्यांनी 'पुण्यप्रभाव' नाटकात वृंदावनाचे हृदयपरिवर्तन झालेले दाखविले त्यावर बहुतेक सर्व टीकाकारांनी वास्तववादाच्या भूमिकेवरुन प्रहार केले आहेत; आणि एका बाईच्या दडपणाने माणूस असा एकाएकी 'गाय' बनलेला दाखविणाऱ्या गडकऱ्यांना हास्यास्पद ठरविले आहे. पण जरा शांत आणि तटस्थ दृष्टीने विचार केला तर दिसेल की येथे प्रश्न आहे तो खलपुरुषाच्या परिवर्तनाचा आणि नाटकाचा सुखान्त साधण्याचा नाही. प्रश्न आहे स्त्रीच्या पावित्र्याचा, स्त्रीच्या सन्मानाचा (A woman's honour). जीवनाच्या अनुभवात स्त्रीच्या सन्मानाची धुळधाण करणारे नरपशु असतीलही, परंतु नाट्यदर्शनाच्या सामूहिक वेदीवर एक असहाय स्त्री अशी बळी पडलेली दाखविली तर सर्वसाधारण माणसाची जीवनावरचीच श्रद्धा उडून जाईल! स्त्रीच्या सन्मानाचे रक्षण करण्याकरिता जगात युद्धे झाली असे इतिहास आपल्याला सांगतो. आपले रामायण आणि महाभारत यातूनच स्फुरले आहे. स्त्रीच्या सन्मानासाठी जिथे एका मानवी वंशाचा विध्वंस करायला मानवाने मागेपुढे पाहिले नाही, तिथे एका स्त्रीचा नाट्यासाठी बळी कसा देता येईल! आता स्त्रीचे पावित्र्य व सन्मान हे मूल्यच आम्हांला मान्य नसेल तर गोष्ट वेगळी. माझा मुद्दा असा की शोकात्म नाट्य निर्माण व्हायला जिथे त्याची

निर्मिती न होण्याला अशा काही जीवनविषयक श्रद्धा आणि मूल्ये यांची दृढ बैठक अगोदर सिद्ध असावी लागते. अगदी अलीकडे, अमेरिकन नाटककाराच्या ज्येष्ठ पिढीतील अग्रगण्य नाटककार आर्थर मिलर याने ' क्रूसिबल ' नावाची शोकात्मिका रचली ती एक जुना ऐतिहासिक काळ घेऊन. जादूटोणा व भुताखेती यावर विश्वास असणारा एक गट आणि खिस्ताच्या उपदेशाप्रमाणे केवळ ईश्वरावर विश्वास असणारा दुसरा गट यांच्या द्वंद्वातून ही शोकात्मिका आकार घेते म्हणजे इथे काही गहीत श्रद्धांचा प्रश्न आला. काही विशेष श्रद्धामूल्यामुळे जशी ट्रॅजेडी निर्माण होते तशी दुसऱ्या काही मूल्यामुळे ट्रॅजेडी रचताही येत नाही, असे या उदाहरणावरून दिसते. संस्कृत नाट्यातील शोकात्मिकेचा प्रश्न अशा खोल भूमिकेवरून पाहणे आवश्यक आहे.[१४]

संस्कृत नाट्यात शोकात्मिका का नाही याची कल्पना वरील एकदर विवेचना-वरून यावी. मात्र संस्कृत नाटकात शोकात्मिका मुळीच नाहीं असे नाही. भासाची ' ऊरुभङ्ग ' आणि ' कर्णभार ' ही एकांकी नाटके शोकात्मिका आहेत असे माझे मत आहे. भीमाशी गदायुद्ध खेळून दुर्योधनाच्या मांड्या चिरडल्या गेल्या, त्यानतरच्या त्याच्या जीवनाचे मृत्यूपर्यंतचे अखेरचे क्षण ' ऊरुभङ्ग ' नाटकात भासाने नाट्यरूपाने टिपले आहेत. ' कर्णभार ' नाटकात कर्णाच्या जीवनाचे अखेरचे दर्शन आहे. या दोन्ही एकांकिकांची शोकात्म नाट्याला अनुकूल अशी रचना करण्यासाठी भासाने महाभारतातील व्यक्तिचित्रणाचा आदर्श पार बदलून टाकला आहे. महाभारतातील दुर्योधन आणि कर्ण ही दोन्हीही खल पात्रे. त्यांचा मृत्यू हे त्यांना मिळालेले पापकर्माचे फल. ही भूमिका घेतली तर ही शोकात्म नाट्ये होणार नाहीत. ज्या प्रमुख पात्राचा मृत्यू किंवा विनाश दाखविला असतो त्याची व्यक्तिरेखा एका महान पण दुर्दैवी व्यक्तीची रेखा अशी रंगविली नाही तर त्या पात्राच्या मृत्यूने आपल्याला सहानुभूती वाटणार नाही, त्या व्यक्तीच्या उदात्ततेचा ठसा आपल्या मनावर उमटणार नाही; आणि मग अकारण घडलेल्या प्रत्यातून जीवनाचे जे गंभीर दर्शन होते तेही होणार नाही महा-भारताच्या कथेत असे झाले आहे. त्यामुळे कर्ण–दुर्योधनाचा मृत्यू दुष्टाचा संहार आणि सज्जनाचा विजय या कोटीत येऊन, शोक वाटण्याऐवजी हर्ष आणि

समाधान याचा अनुभव येतो. भासाने दुर्योधन आणि कर्ण याना महानतेच्या भूमिकेवर उभे केले आहे. दोघेही कृष्णाच्या आणि पांडवांच्या रूपाने आकारित झालेल्या दैवी आणि प्रबळ शक्तीशी निकराने झुंज घेतात आणि यात त्यांच्या अंगचे तेज अधिकच उज्ज्वल होते. या दोघांची भूमिका न्यायाची होती हे सूचित करण्यासाठी भासाने त्यांच्याभोवती सहानुभूतीचे वातावरण निर्माण केले आहे. भीम गदायुद्धाचा नियम मोडून क्षत्रियाला अनुचित वागला हे भासाने प्रभावीपणे दाखविले आहे; आणि मरणापूर्वी दुर्योधनाची त्याच्या आईवडिलांशी, राण्यांशी आणि एकुलत्या पुत्राशी समरांगणावर भेट झाल्याचे दाखवून त्यातून दुर्योधन हा गुरुजनांविषयी श्रद्धा आणि आदर बाळगणारा पुत्र, प्रेमळ पण मानी पती आणि अत्यंत वत्सल पिता असल्याचे दर्शविले आहे. 'कर्णभार' नाटकातही शल्याची व्यक्तिरेखा महाभारताप्रमाणे कर्णाला विरोधी न दाखविता अत्यंत अनुकूल अशी रंगवून, आणि कर्णापासून पांडवांच्या साठी कवचकुंडले हिरावून घेतल्यावर एका उदार व भोळ्या जीवाला आपण फसविले याचा पश्चात्ताप इन्द्रालाच झाला असे दाखवून, कर्णाच्या भोवती विलक्षण सहानुभूतीचे वातावरण भासाने निर्माण केले आहे. या चित्रणाच्या जोडीला भासाने या दोन्ही व्यक्तींमध्ये एक स्वभावविशेष असा दाखविला आहे की त्या स्वभावामुळेच त्यांचा विनाश घडून येतो असे आपल्याला वाटते. दुर्योधनाचा मानीपणा आणि कर्णाचे अमर्याद औदार्य त्यांना विनाशाकडे खेचून नेतात. या स्वभावधर्माला कुठे लगाम घातला असता तर त्यांचा विनाश होता ना, असा मनाचा ग्रह भासाच्या नाट्यरचनेमुळे होतो. परन्तु अखेरीस, दुर्योधन आणि कर्ण मृत्यूला जवळ करतात ते हसतमुखाने. या अखेरच्या क्षणी खेद नाही, खंत नाही. आपल्या स्वभावधर्माप्रमाणे जे शक्य होते ते आपण सारे केले, असे समाधान दुर्योधन आणि कर्ण याना आहे. त्यांचा मृत्यू प्रत्यक्ष किंवा कल्पनेने पाहताना आपण काहीतरी प्रलयकारी पण भव्य, उदात्त पाहिले असे आपल्याला वाटते. यामुळेच ह्या एकांकिका शोकात्म नाट्याचा रचनाबन्ध घेऊन आल्या आहेत असे म्हणता येते. या चित्रणासाठी भासाने महाभारत जसे बाजूला सारले, तसे भरताचे वर्ज्यावर्ज्यांचे नियमही झुगारून

दुसरे व्याख्यान

संस्कृत नाट्यरचनेचे पन्थ

आकृती आणि आशय

(१) समीक्षेतील अडचणी :

दीर्घ काल — उपलब्ध साहित्य थोडे
कालनिर्णयाची अशक्यता
भूमिका — एक उदाहरण — एकंदर महत्त्वाचे नाट्यसाहित्य

(२) दशरूपकातील वर्गीकरण : दोष

वेगळ्या दृष्टीने समालोचन

(३) प्रणयप्रधान नाटके :

(अ) प्रणयप्रधान दरबारी नाटक : उदाहरणे; सर्वसाधारण महत्त्वाचे विशेष
(ब) सामाजिकतेकडे कल : दरबारी व सामाजिक वातावरणाचे मिश्रण
स्वाभाविक व अद्भुत यांचे मिश्रण
(क) सामाजिक नाटक : 'प्रकरण-नाट्य'

(४) पुनर्मीलनाची नाटके :

'मीलना'च्या नाटकातील सुखावह, गंभीर आणि कारुण्य वातावरण

पुनर्मीलनाची नाटके सुखान्त असूनही गंभीर
प्रणयाचे गंभीर व खोल चित्रण
उत्कृष्ट नाट्याची निर्मिती

(५) वीररसाची नाटके :

वीर याचा व्यापक अर्थ
(अ) चरित्रात्मक नाटक
(आ) व्यायोग व डिम
(इ) धीर व गङ्गार
(ई) राजकीय हेतूने स्फुरलेली नाटके
(उ) राजकारणी नाटक — तत्त्वसंवाद

(६) हास्यरसाची नाटके :

हास्यरसाचे स्थान व चित्रण — शूद्रकाचा प्रयत्न
कालिदासाचा फसलेला प्रयोग
प्रहसन — वैशिष्ट्ये
— एक चांगले उदाहरण

(७) तत्त्वप्रचाराची नाटके :

धार्मिक प्रचार
प्रतीकात्मक नाटक

(८) रचनेचे इतर बंध :

एकांकी नाटक
भाण — एकपात्री नाटक

(९) तंत्राचे प्रयोग :

(अ) भासाचे कर्तृत्व : पूर्वरंगातील सुधारणा — द्विक
रंगमंच — भव्य दृश्याचे दर्शन — सोंगाची
योजना — मानुषीकरण — स्वप्नदर्शन

(आ) नाटकांत नाटक — 'गर्भनाटक'
(इ) बाहुल्यांचा खेळ
(ई) स्फटिकाची भिंत — नेपथ्यरचना
(उ) नृत्यनाट्याची योजना

[१]

संस्कृत नाट्याचे सर्वसाधारण आणि काही असाधारण विशेष पाहिल्यानंतर आता संस्कृत नाटकाचा संभार नजरेखालून घालवयाचा आहे. भासापासून राजशेखरापर्यंत म्हणजे जवळजवळ हजार बाराशे वर्षांचा दीर्घ कालखंड या अवलोकनात अभिप्रेत आहे. इतक्या दीर्घ कालात कितीतरी संस्कृत प्राकृत नाटके लिहिली गेली असतील. परंतु त्यापैकी फार थोडी आज उपलब्ध आहेत; काहींचा उल्लेख वाङ्मयसमीक्षेच्या ओघात ऐकायला मिळतो; बाकीची सर्व कालाच्या अथांग उदरात गडप झाली आहेत. या दृष्टीने संस्कृत नाट्याचे नमुने शोधून काढण्याचा प्रयास काहीसा त्रुटित, अपुरा ठरण्याचे आणि काही अंशी अतार्किक ठरण्याचे भय आहे, हे कबूल केलेच पाहिजे. परंतु नष्ट झालेली नाटके पुन मिळण्याचा संभव कमी असल्याने उपलब्ध नाट्यसाहित्याचाच परामर्श घेण्याशिवाय दुसरा मार्गच उरलेला नाही. मात्र आहे त्या साहित्यावरून निष्कर्ष काढताना, विसंगती आणि असंगती होऊ दिली नाही म्हणजे विवेचनात दिशाभूल होण्याचे कारण नाही. इतके स्वीकारण्याला अडचण वाटू नये.

दीर्घ कालाच्या मानाने उपलब्ध साहित्य फार अल्प आहे ही एक अडचण. अशीच दुसरी अडचण म्हणजे निश्चित कालाचा, तिथींचा अभाव. ही अडचण तर सर्वच संस्कृत साहित्याच्या अभ्यासात नडते. व्यास, वाल्मीकी यांच्याप्रमाणेच भास, कालिदास इत्यादि नाटककारांचा निश्चित काल अद्यापही ठरविता आलेला नाही; आणि जेव्हा हर्ष, भवभूती, राजशेखर अशा काही नाटककारांचा काल बराच स्पष्टपणे ठरविता येतो, तेव्हा देखील जी भाषा आपण योजितो ती तिथींची नसून शतकांची असते! या परिस्थितीने ऐतिहासिक काल, कालानुक्रम, विविध कालखंड आणि त्या त्या कालखंडातील वाङ्मयीन प्रवृत्तींची दिशा यांच्या संदर्भात

वाङ्मयीन कृतींचा परामर्श घेणे जवळजवळ अशक्य आहे. असा परामर्श घेता आला असता तर संस्कृत नाट्याच्या विकासाचा आणि अधःपाताचा आलेख तयार करता आला असता आणि काही निष्कर्ष दृढपणाने संग्रहित करता आले असते.

परंतु या दोन्ही अडचणी आजच्या विवेचनाच्या दृष्टीने बाजूला ठेवता येण्यासारख्या आहेत. एकतर आपल्याला नाट्य वाङ्मयाचा इतिहास पाहावयाचा नाही. ऐतिहासिक अभ्यासाला कालनिर्णय आणि कालानुक्रम या गोष्टी आवश्यक आहेत. परंतु हा अभ्यास समीक्षेच्या पातळीवरून करावयाचे म्हटल्यास कालाचा मातबरी तेवढी वाटायला नको. याचे कारण असे की, प्रत्येक कलाकृती स्थलकालाच्या आणि विशिष्ट सांस्कृतिक किंवा सामाजिक बंधनांनी मर्यादित झालेली असली तरी एक कलाकृती म्हणून तिचे स्वतंत्र आणि निरपेक्ष अस्तित्व असल्याचे मान्य करता येते. कालिदासाचे 'शाकुन्तल' केव्हा लिहिले गेले हा प्रश्न वाङ्मयाच्या इतिहासकाराला सतावून सोडील, पण शाकुन्तलाचा आस्वाद घेणाऱ्या रसिकाला या प्रश्नाचे काय होय? हे खरे की भारतीय जीवनाच्या आणि संस्कृतीच्या कोण्या एका विशिष्ट काळी हे नाटक लिहिले गेले; म्हणूनच त्यात दुष्यन्तासारखा बहुपत्नीक राजा हा नायक झाला; आकाशवाणी, शाप, स्वर्ग आणि पृथ्वी यामधील मर्त्य आणि अमर्त्य अशा व्यक्तींची ये-जा, इत्यादी गोष्टी आल्या. कालिदास जर आजच्या शतकात जन्मला असता तर त्याचा नाट्यनायक बहुपत्नीक झाला नसता, आणि दुष्यन्ताचा स्मृतिनाश झालेला दाखविण्यासाठी त्याने दुर्वास-शापाची योजनाही केली नसती. पण विशिष्ट स्थलकालाचे आणि सामाजिक श्रद्धा-समजुतींचे असे बंधन एकदा स्वीकारल्यावर शाकुन्तलाचे नाटक म्हणून रसग्रहण करताना किंवा मूल्यमापन करताना आजच्या अभ्यासकाला काय अडचण येणार आहे? कलाकृतींची ही निरपेक्ष आणि स्वतंत्र बैठक कालप्रवाहाशी तशी बांधलेली नाही. प्रस्तुत विवेचनात ही बैठक महत्त्वाची आहे.

इतर अनेक प्रकारच्या साहित्याबरोबर अनेक संस्कृत नाटकेही कालाच्या प्रवाहात नष्ट झाली असली पाहिजेत त्याबद्दल हळहळ वाटणे साहजिकच आहे.

वाङ्मयीन इतिहासाची अपूर्णता आणि रसिकाचा वंचित आस्वाद या दोन्ही दृष्टींनी ही हानी मोठी आहे. संस्कृत नाट्यसाहित्याविषयी बोलताना १९१०–१२ च्या सुमारास सापडलेली भासाची लहानमोठी तेरा नाटके, कालिदास, हर्ष, भवभूती, राजशेखर, यांची प्रत्येकी तीन आणि शूद्रक, विशाखदत्त, भट्टनारायण यांची प्रत्येकी एकेक, अशी तीसएक नाटकेच मुख्यतः दृष्टीसमोर येतात. या शिवाय *प्रहसन, भाण इत्यादी विशिष्ट प्रकारची आणि प्रतीकरूप नाटके, आणि* संस्कृतच्या ऱ्हासकालात निर्माण झालेली पुढील काही नाटके जमेस धरली तर ही संख्या शतकाच्या घरात जाईलही. परंतु संख्येपेक्षा गुणवत्तेचा विचार समीक्षे मध्ये महत्त्वाचा असतो हे सांगावयास नकोच. या दृष्टीने या थोड्या नाटकांचे महत्त्व फार आहे. कालप्रवाहाशी टक्कर देऊन भास, कालिदास, भवभूती, शूद्रक इत्यादि नाटककारांच्या कलाकृती कमीत कमी दीड दोन हजार वर्षे तरी जिवंत राहिल्या आहेत ही त्यांच्या गुणवत्तेची साक्ष आहे, असे म्हटले तर ते चूक ठरणार नाही. या अवशिष्ट नाट्यकृती म्हणजे कालाच्या चाळणीतून गळून पडलेले सुवर्ण–कण ! हे जर खरे असेल तर एवढ्या सामग्रीवर देखील संस्कृत नाट्याची उंची व खोली, त्याचा आवाका आणि त्याच्या मर्यादा, यांची नीटशी कल्पना यायला अडचण पडू नये.

नाट्यशास्त्राच्या परिभाषेत नाटकाला 'रूपक' असे म्हणतात. अशा रूपकांचे म्हणजे नाट्यरचनेचे वेगवेगळे दहा प्रकार शास्त्रकारांनी कल्पिलेले आहेत. त्यांना 'दश-रूपक' म्हणतात. संस्कृत नाट्यरचनेचे नमुने निहाळताना या पारंपरिक वर्गीकरणाचा फारसा उपयोग होईल हा मात्र प्रश्न आहे. याचे कारण असे की नाट्यरचनेचे हे दहा प्रकार मुख्यतः बाह्यस्वरूपावर आधारित आहेत. नाट्याची कथावस्तू, अंकांची संख्या, नायकाचा प्रकार, प्रधान आणि गौण रस आणि दैर्घ्य, ही तत्त्वे घेऊन हे दहा प्रकार शास्त्रकारांनी केलेले आहेत. आधुनिक समीक्षकाला या वर्गीकरणाचा फारसा उपयोग होण्यासारखा नाही. हे वर्गीकरण ढोबळ आहे; थोडे सदोषही आहे : उदाहरणार्थ, पौराणिक कथावस्तू निवडून शृंगाराला किंवा वीररसाला प्राधान्य दिले, नायक धीरोदात्त राजर्षि आणि पाच ते दहा अंक असले की ते 'नाटक'; हास्य आणि शृंगार

टाळून वीराच्या रसाची योजना केली, नायक धीरोदात्त दाखविला आणि एक अंक असला तर तो 'व्यायोग'; एक-अंकी रचना करून करुणाला प्राधान्य दिले तर तो 'अंक' किंवा 'उत्सृष्टिकांक' : एकाच प्रकारच्या कथावस्तूचे असे हे रचनाप्रकार कल्पिले आहेत हे यावरून लक्षात येईल. करुणाला मध्यवर्ती स्थान देणारा एक नाट्यप्रकार सोडला तर बाकीचे दशरूपकातील सर्व प्रकार शृंगार, वीर आणि हास्य यांवर उभारलेले आहेत असे दिसून येते. या दहा प्रकारात मोडणाऱ्या नाटकांची उदाहरणे शास्त्रग्रंथात दिलेली आहेत. पण ती नुसती नावे आहेत. उपलब्ध साहित्यात ही सर्व नाटके सापडत नाहीत. अर्थात यामुळे काही अडचण येते असे म्हणावयाचे नाही. दशरूपकाच्या तत्त्वाप्रमाणे शास्त्र-प्रमाणित अशी नाट्यरचना मागेमागे झाली असेल याविषयी शंका घेण्याचे कारण नाही. प्रश्न येवढाच की हे शास्त्रप्रमाणित नाट्यरचनेचे नमुने साहित्याच्या दृष्टीने तुजवी ठरतात; कारण मूळ वर्गीकरणातच नाट्याच्या अन्तरंगाला स्पर्श करणारे तत्त्व नाही. तेव्हा संस्कृत नाट्यसृष्टीचे अवलोकन आपल्याला एका वेगळ्या दृष्टीने करणे आवश्यक आहे. नाटक आणि नाटककार यांचा ऐतिहासिक कालानुक्रम जरा वेळ बाजूला ठेवून, आशय आणि आकृती यांच्या दृष्टीने समग्र संस्कृत नाट्याचा संभार पाहता येईल. असे करताना दशरूपकातील वर्गीकरणाच्या ज्या तत्त्वाचा उपयोग आपल्याला होण्यासारखा आहे तो करून घ्यावयाला काहीच प्रत्यवाय नाही. वर्गीकरणाचे तत्त्व मात्र वेगळे घेतले पाहिजे.

[२]

भरतमुनींनी देवासुरांच्या संमिश्र प्रेक्षकसमुदायापुढे 'त्रिपुरदाह' नावाचे एक 'डिम' म्हणजे वीरश्री आणि युद्ध यांनी युक्त असलेले नाट्य करून दाखविले, असा उल्लेख नाट्यशास्त्रात आहे. हे आणि ब्रह्मदेवाने रचलेले 'अमृतमन्थन' ही नाटके कदाचित प्राथमिक स्वरूपाची असू शकतील. पुढे अश्वघोषाची ज्ञात 'त्रुटित' नाटके आणि भास, कालिदासापासूनची पुढील सर्व नाटके रूप आणि रचना या दृष्टींनी इतकी परिणत आहेत की या दोहोंमधील दुवे [illegible]

अजमावावे लागतील. उपलब्ध संस्कृत नाटकापासून आरंभ करायचा म्हटले तर नाटकाचे जे स्वरूप दृष्टीस पडते ते चांगले प्रगल्भ आणि विकसित, त्यामुळे एखाद्या नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात पौराणिक, ऐतिहासिक आणि सामाजिक असा जो एक क्रम केवळ विषयानुरोधाने नव्हे तर प्रगतीच्या दृष्टीनेही दिसतो तसा क्रम संस्कृत नाट्यामध्ये शोधणे अशक्य झाले आहे. शिवाय, नाट्याची वस्तू प्रसिद्ध म्हणजे इतिहास, पुराण, आख्यायिका यावर आधारलेली किंवा कविकल्पित अशी कोणतीही असावी असे स्पष्टपणे नाट्यशास्त्रात दिलेले असल्यामुळे आणि संस्कृत नाटककारांनी विषयाच्या निवडीबाबत वरील दंडक हवा तसा पाळला असल्यामुळे पौराणिक, ऐतिहासिक, आणि सामाजिक हे वर्गीकरण इतर काही नाट्यसाहित्याला ज्या अर्थाने लागू पडते त्या अर्थाने संस्कृत नाट्याला ते लागू पडत नाही. म्हणजे पौराणिकापासून सामाजिक आशयापर्यंतची वाटचाल ही जशी प्रगतीची वाटचाल ठरू शकते तशी ती संस्कृत नाट्यामध्ये ठरेलच असे नाही. यासाठी आशय आणि आकृतीचा आपला शोध एका वेगळ्या दिशेने करणे आवश्यक आहे.

(अ) प्रेम हा कुठल्याही ललितसाहित्याचा एक सनातन विषय आहे. याला जरा नाही, मरण नाही. 'वित्तेशानां न च खलु वयो यौवनादन्यदस्ति' त्याप्रमाणे प्रेमदेखील चिरयौवन आहे. मानवी हृदयाला आवाहन करण्याचे, हेलावण्याचे प्रेमाचे सामर्थ्य निरपवाद आहे, अगाड आहे. आधुनिक कालातही 'प्रेमा तुझा रंग कसा ?' ही सनातन पृच्छा आम्ही करीत आहोतच. मग संस्कृत नाट्याच्या निर्मितीत प्रणयावर आधारलेल्या नाटकाचा एक मोठा वृन्द दिसत आला तर नवल नाही. संस्कृतच्या परिमाणेत बोलावयाचे तर हा वन्ध शृंगार रसावर अधिष्ठित आहे असे म्हटले पाहिजे.

प्राचीन कालात ललितकलांचा जो विकास झाला तो राजाश्रयाने. नाटक त्याला अपवाद नाही. संस्कृत कवी आणि नाटककार याना राजाश्रय होता, राजदरबारी मानाचे स्थान होते. नाटकांचे प्रयोग राजासाठी, राजाच्या समोर करून दाखविले जात. उत्तम नाट्यप्रयोगाना पारितोषिकेही दिली जात. कालिदासाच्या नाटकांवरून तर असे दिसून येते की नृत्य आणि अभिनय यांचे शिक्षण राजराण्यांना

आणि त्याच्या मर्जीतल्या तरुण मुलींना देण्यासाठी खास नाट्याचार्य राज-दरबारी नेमलेले असत. राजवाड्यात एक स्वतंत्र नाट्यगृह किंवा 'संगीतशाला' पण काही वेळेस असे. शूद्रक, हर्ष यांच्यासारखे राजे स्वतः नाटककार होते. ही परिस्थिती ध्यानात घेतली म्हणजे बरेचसे महत्त्वाचे संस्कृत नाट्य राजाभोवती गुंफलेले आणि राजदरबारी वेगळत असलेले का दिसते याचा उलगडा व्हावा. शिवाय, ग्रीक नाट्याप्रमाणे संस्कृत नाट्यातही नाटकाचा नायक कोणी मोठा उदात्त पुरुष असावा असा संकेत आहे. याच्याच जोडीला तत्कालीन राजा ही समाजातील श्रेष्ठ आणि आदर्श व्यक्ती होय अशी लोकभावना त्या काळी रूढ होती. याचा परिणाम असा झाला की संस्कृत नाटक राजदरबाराच्या आश्र-याने आणि राजालाच नायक करून रचिले गेले. एका दृष्टीने हा परिणाम अपरिहार्य म्हणावा लागेल. आणखी एक गोष्ट अशी : राजा, राजदरबार आणि निमंत्रित मंडळी यांच्यासाठी खास भरतलेल्या नाट्याने श्रोत्यांना सुख-विण्याची आकांक्षा मुख्यत: बाळगावी हे देखील प्राप्त परिस्थितीत उचित म्हटले पाहिजे. याचा एकत्रित अर्थ असा की संस्कृत नाट्यात जो एक महत्त्वाचा बन्ध निर्माण झाला तो प्रणयप्रधान राजदरबारी सुखात्म नाटकाचा (Romantic Comedy of the Royal Court).

अशा नाटकाचा एक प्रातिनिधिक नमुना म्हणून कालिदासाच्या 'माल-विकाग्निमित्र' नाटकाचा उल्लेख केला पाहिजे. अग्निमित्राची राणी धारिणी हिच्या सेवेतीला एक तरुण, सुंदर आणि अज्ञात मुलगी आलेली असते. ही मुलगी मालविका अग्निमित्र राजाच्या दृष्टीला अचानक पडते आणि तो तिच्या प्रेमात पडतो. तिच्या प्राप्तीच्या प्रयत्नात सारे नाटक रंगते. मालविका आणि अग्निमित्र यांच्या विवाहाने नाटकाची परिसमाप्ती होते. प्रेमाचा मार्ग सरळ कधीच नसतो. त्यात अडीअडचणी असतात, खाचखळगे असतात. त्यांचा परिहार करून मल्लिनाथा मुक्काम गाठायचा असतो. राजवाड्यातील अन्तःपुरात राजाच्या प्रणयाचे स्वागत करणारी अनेक मंडळी असतातच; पण अशा प्रणयाला विरोध करणाऱ्या राण्याही असतात. राण्यांच्या विरोधाने या प्रणयकथेतला सघर्ष उन्माला येतो. या विरोधाचा परिहार करण्याच्या

प्रयत्नांनी नाटकातील प्रसंग फुलतात, खुलतात आणि रंगतातही. राण्यांचा विरोध स्त्रीसुलभ आहे, मानसशास्त्रीय दृष्टीने स्वाभाविक आहे. आपला पती दुसऱ्या एखाद्या स्त्रीच्या प्रणयपाशात सापडला आहे आणि तिच्याशी प्रेमचेष्टा करतो आहे ही घटना कोणत्या स्त्रीला आवडेल? परंतु पुरुष-प्रधान अशा त्या समाजरचनेत बहुपत्नीकत्वाचा हक्क पुरुषाला असल्याने स्त्रीचा हा विरोध शेवटी दुबळा ठरल्याशिवाय राहत नाही. जणू या जाणिवेनेच की काय, कालिदासाने पत्नींच्या या विरोधाला तीव्र संघर्षाचे रंग न देता परिहासाचे रूप दिले आणि प्रणयमीलनाचे हे नाटक खेळकरपणाने रंगविले. हे खेळकरपणाचे रंग भरण्यात राजाच्या साहाय्याला त्याचा मित्र विदूषक काही प्रसंगी आलेला आहे. विदूषकाच्या हुशारीने राजाच्या प्रणयाला राणीने केलेला विरोध मोडून पडल्याचे दृश्य 'मालविकाग्निमित्र' नाटकात पाहावयास सापडते. काही वेळेला विदूषकाचा बावळटपणा आणि मूर्खपणा प्रेमाचा रंग क्षणभर बिघडवूनही टाकतो, पण शेवटी सारे सुरळीत होते. विदूषकाप्रमाणे काही चतुर दासीदेखील हे प्रणयाचे नाटक सुखान्त होण्याला हातभार लावीत असतात. साहाय्याला धावून येणारी अशी मंडळी आजूबाजूला असल्यामुळे राजाला प्रेम करण्यापलीकडे फारसे काम उरत नाही. तीच स्थिती नायिकेची. क्वचित विदूषकाचा मूर्खपणा फारच अंगावर आला म्हणजे राजाला काही हालचाल करावयाची वेळ येते. एखादे वेळेला राजा प्रेयसीच्या प्राप्तीसाठी स्वतः ही काही पावले टाकताना दिसतो. पण असे प्रसंग एकंदरीत थोडे. बहुधा साहाय्यकांच्या आणि

मनधरणी करून तिला प्रसन्न करण्यासाठी तिच्यापुढे लोटांगण घालणे एवढा एकच मार्ग राजापुढे उरलेला असणार. अग्निमित्र राजा हेही करतो. मालविकेची प्रणयाराधना करीत अग्निमित्र प्रमदवनात असताना त्याची तरुण राणी इरावती तिथे अचानक येते आणि संतापाच्या भरात कमरेची मेखला राजाच्या अंगावर उगारते. अग्निमित्र तिच्यापुढे लोटांगण घालतो. बाजूला विदूषक आणि मालविकेची सखी बकुलावलिका हतबुद्ध होऊन उभ्या आहेत. असा हा प्रसंग हास्यकारक तर खराच, पण या नाट्यबन्धात अपरिहार्य देखील म्हटला पाहिजे

दरबारी प्रणयाचे नाट्यचित्रण हे असे आहे. भासाने या पद्धतीचे नाटक लिहिलेले नाही. तेव्हा कालिदासाचे 'मालविकाग्निमित्र' हाच या प्रणयप्रधान सुखान्त नाट्याचा पहिला उपलब्ध नमुना होय असे म्हटले पाहिजे. कालिदासाच्या या नाट्यबन्धाचा प्रभाव संस्कृत नाट्यसृष्टीवर इतका पडलेला दिसतो की पुढे दहाव्या शतकातल्या राजशेखरापर्यंत हा नमुना संस्कृत नाटककारांनी गिरवलेला आहे. संस्कृत नाट्यांतला एक अतिशय मोठा भाग याच नाट्यबन्धाने व्यापलेला आहे. संस्कृत नाटक म्हणजे एखाद्या राजाचा प्रणय असे समीकरण मांडण्याइतपत मनाचा जो कल होतो त्याचे कारण बहुसंख्य नाटके याच प्रकारात मोडतात हे होय. हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' आणि 'रत्नावली' या नाटिका, राजशेखराची 'विद्धशालभञ्जिका' आणि 'कर्पूरमञ्जरी' ही संस्कृत प्राकृत नाट्ये, बिल्हणाची 'कर्णसुंदरी' आणि पुढे संस्कृतच्या ऱ्हासकाळात निर्माण झालेली किंवा साहित्यचर्चा करताना काही समीक्षकांनी उदाहरणादाखल लिहून दाखविलेली अनेक नाटके याच परंपरेत येतात. एखादे वेळी राजाला नायक न करता एखादी पुराणकथा निवडली किंवा देवाचा प्रणय रंगविण्याचे योजिले तरी याच बन्धाचे अनुकरण करण्याचा मोह संस्कृत नाटककारांना होत असे. तपशिलात किंवा प्रसंगाच्या मांडणीत जो थोडाफार बदल होई तेवढाच.

मात्र अशा प्रणयप्रधान सुखात्म नाट्याचे रंजकत्व मान्य करायलाच हवे. अन्तःपुरातील मत्सर आणि कौटुंबिक झगडे, विशेषतः राजा-राणी, म्हणजे नवराबायको, यांचे भांडण प्रेक्षकांच्या करमणुकीला चांगले खाद्य पुरविणारे आहेत यात शंका नाही. त्यातच नायिका प्रथम अज्ञात ठेवून दासी किंवा फारतर

सती वाटणारी ही तरुण सुंदरी शेवटी एक राजकन्या असल्याचे दाखविले तर प्रेक्षकाला विस्मित करून नाट्य निर्माण करण्याचे श्रेयही साधता येते. कालिदासाच्या या युक्तीचा अवलंब बहुतेक नाटककारांनी केलेला आहे. जोडीला अद्‌भुताचा आणि काव्यमय शैलीचा उपयोग करून हे रजक नाट्य थोड्या वाङ्मयीन पातळीवर नेण्याचा प्रयत्नही या नाटयबन्धाच्या निर्मितीत स्पष्टपणे दिसून येतो. तत्कालीन सामाजिक परिस्थितीत हा नाटयप्रकार लोकप्रिय झाला असल्यास आश्चर्य वाटण्याचे कारण नाही.

(आ) अन्त पुरातील पार्श्वभूमीवर राजप्रणयाचा विलास हे बहुसंख्य संस्कृत नाटकांचे सूत्र असले तरी प्रणयप्रधान नाट्याचा हा प्रकार तिथेच अडकून पडला नाही ही रसिकांच्या दृष्टीने सुदैवाची गोष्ट म्हटली पाहिजे. नाट्यवस्तू निवडताना प्रख्यात कथेचा तयार मार्ग सोडून कल्पनेचे रस्ते धुंडाळण्याचे स्वातंत्र्य शास्त्राने नाटककाराना दिलेले होते. त्याचा अवलंब करून काही नाटककारांनी तरी अशी नाटयरचना केली की समाजातील एक साधी व्यक्ती राजाऐवजी नाटकाचा नायक बनली. ह्या नाटयाचा बन्ध वरीलप्रमाणे प्रणयप्रधान सुखात्म नाट्याचाच होता. परंतु राजा जाऊन समाजातील एक नमुनेदार व्यक्ती केंद्रस्थानी आल्यामुळे या नाटकाला खरेखुरे सामाजिक स्वरूप आले. आता अन्त पुरातील विशिष्ट आणि मर्यादित वातावरण येथे राहिले नाही. आणि त्याबरोबर अन्तःपुरातील हेवेदावे किंवा मत्सर यातून उत्पन्न होणारा संघर्ष पण नाहीसा झाला. नाट्यवस्तूला सामाजिक भावनेचे विस्तृत क्षेत्र लाभले. त्यामुळे हे नाट्य प्रणयप्रधान राहूनही राजदरबारी नाटकापेक्षा याचा तोंडवळा साहजिकच वेगळा झाला. संस्कृतमध्ये या नाटयबन्धाला ' प्रकरण नाटक ' म्हणतात. हे नाटक सामाजिक म्हणून म्हणायला हरकत नाही. अशा नाटकाचा नमुना भासनाटकचक्रात प्रथम आढळून येतो भासाचे 'अविमारक' हे नाटक सामाजिक नाटकाच्या अगदी जवळ येणारे आहे. या नाटकाचा नायक अविमारक हा राजपुत्र आहे; नायिका कुरंगी एक राजकन्या आहे; दोघांच्या प्रथम भेटीसाठी होतात त्या अन्त पुरातील कुरंगीच्या महालामध्ये; दोघांचे आईवडील राज्यकर्ते राजे आहेत : हा सर्व तपशील दरबारी नाटकाला मानेसा आहे हे

प्राण वाचवून सताटूट झालेल्या प्रेमी जीवांना एकत्र आणायला सिद्ध आहे. आणि या अद्भुत, अतिरंजित प्रसंगाच्या जोडीला काही अगदी स्वाभाविक प्रसंगही या नाटकात गुंफलेले आहेतच. येथेही संघर्षतत्त्व वेगळे आहे. अन्तःपुराचा विरोध येथे नाही; 'अविमारक' नाटकातल्याप्रमाणे हीन जातीचा अडसरही नाही; 'मालतीमाधव' नाटकात मालतीचा पिता राजा असूनही एका दरबारी माणसाच्या, आपल्या स्वामीच्या, आग्रहापुढे दुर्बल ठरलेला आहे; त्यामुळे मालतीचा विवाह माधवाशी होऊ शकत नाही.

भास आणि भवभूती यांच्यामध्ये पाच-सहाशे वर्षांचे तरी, बहुधा अधिक, कालांतर आहे. इतक्या कालावधीनंतरही भासाच्या नाट्यरचनेशी सदृश अशी नाट्यरचना भवभूतीने करावी याचा अर्थ आपण विविध तऱ्हेने लावला पाहिजे : भासाचा हा प्रभाव होय, अशी कल्पना सहज सुचते. परंतु सामाजिक म्हणून समजल्या जाणाऱ्या प्रकरणनाट्यात स्वाभाविक आणि अद्भुत, नैसर्गिक आणि अतिनैसर्गिक यांचे सहज मिश्रण प्रेक्षकांना खटकत नसले पाहिजे हे अधिक सम्भवनीय म्हणता येईल. अद्भुत आणि थरारक नाट्यघटनांचा आणि प्रसंगांचा सर्वसाधारण प्रेक्षकांच्या मनावर नेमका परिणाम होतो हे ध्यान घेतले म्हणजे ही अशी रचना नाटककार हेतुपुरस्सर करीत असतील असेही मानता येईल.

'चित्रा कथा' गुंफण्याचा मोह भवभूतीला स्वतःला पडला होता अशी कबुली त्यानेच 'मालतीमाधवा'च्या प्रस्तावनेत दिली आहे. मराठीतील सामाजिक म्हणून मानल्या अनेक नाटकांत काल्पनिक आणि अद्भुत अशा गोष्टींचा वापर विषयाचा आविष्कार करण्यासाठी केला गेला आहे, हे मराठी नाटकाच्या अभ्यासकांना तरी सांगायला नकोच.

(ड) अर्थात केवळ सामाजिकतेच्या दृष्टीने विचार करायचा म्हटले म्हणजे दोन गोष्टी संस्कृत नाट्याच्या संदर्भात आवश्यक आहेत : राजा आणि त्याचे अन्तःपुर शिवाय राजदरबारी वातावरण यायला नको; आणि अद्भुत किंवा अतिनैसर्गिक नाट्यहेतूंचे चित्रणही नसो. असे निर्भेळ सामाजिक चित्रण 'प्रकरण'-नाटकात अपेक्षित आहेच त्यातून नाट्य फुलविण्याची कर्तबगारी असली म्हणजे प्रेक्षकांचे चित्त वेधून घ्यायला अद्भुताचा आसरा शोधण्याची जरुरी पडणार

नाही. भासाचे 'चारुदत्त' आणि शूद्रकाचे 'मृच्छकटिक' ही दोन नाटके सामाजिक वास्तव प्रणयप्रधान नाट्याचे नमुने म्हणून अत्यंत उद्बोधक आहेत. दोन्हींची नाट्यकथा सारखीच आहे. माझे स्वतःचे मत असे आहे की भासाच्या 'चारुदत्त' या आज त्रुटित स्वरूपात असलेल्या नाट्यावरून, एका राजकीय उप-कथानकाची भर घालून, शूद्रकाने 'मृच्छकटिक' नाटकाला मनोरम विस्तार केला. देवलांनी केलेल्या भाषांतरामुळे आणि गंधर्वांच्या प्रयोगामुळे चारुदत्त आणि वसंतसेना यांची ही प्रणयकथा मराठी वाचकाला चांगली परिचित आहे. आपल्या प्रस्तुतच्या संदर्भात हा नाट्यग्रंथ पाहू लागलो म्हणजे त्याची वैशिष्ट्ये चटकन नजरेत भरतात. हे प्रकरणनाट्य प्रणयप्रधान म्हणजे शृंगारावरच अधिष्ठित आहे. पण या शृंगाराची जात वेगळी आहे. दरबार आणि सुरक्षित अन्तःपुरातला हा राजाचा प्रणय नव्हे. अतीव औदार्याने दरिद्री बनलेल्या एका ब्राह्मणजातीच्या पण व्यवसायाने व्यापारी असलेल्या तरुण सज्जन व्यक्तीचा, आणि अलोट पैशाला झुगारून निर्लोभ भावाने त्याच्यावर एकनिष्ठ प्रेम करणाऱ्या एका सुंदर गणिकेची ही नाट्यकथा आहे. प्रेम हे राजाच्या मनातच उद्भवते असे मुळीच नाही. परंतु प्रेमाचे सर्वसाधारण चित्रण करायला दरबारी वातावरणातून बाहेर पडून समाजाच्या खुल्या अंगणात पाऊल टाकण्याची जरूर होती. ती या प्रकरण नाट्याने पुरी केली. साहजिकच या चित्रणाला वरील अन्तःपुराची गरज उरलेली नव्हती. प्रणय आणि पात्रे यांच्या निर्मितीत सामाजिक कक्षेचा वेढ स्तर आणणे आता सहज शक्य होते. आणि अशी वेढ पाळली तर कामजी म्हणजे जो नाट्यानुभव येईल तोही परिचयाचा, वास्तव असाच येईल, हेही उघड आहे. 'चारुदत्त' किंवा 'मृच्छकटिक' या नाटकांनी जे साधले ते हे : दरबारी मर्यादित वातावरणातून खुल्या अंगणात नाटक आणले; त्याला खरी सामाजिकता मिळवून दिली; आणि वास्तवाच्या आश्रयाने नाट्य अधिक प्रत्ययकारी बनविले.

अशी सामाजिक वास्तववादी नाटके अधिक प्रमाणावर का निर्माण झाली नाहीत आणि संस्कृत नाटककारांच्या राजदरबारांचा मोह उत्तरकालातही का सुटला नाही, याची कारणे अंशतः तत्कालीन परिस्थितीत शोधली पाहिजेत, आणि

असत प्रेक्षकाच्या रुचीतही राजाश्रयाने नाट्यकलेला प्रतिष्ठा आणि वैभव याची प्राप्ती करून दिली, आणि त्याच राजाश्रयाने नाट्याची कोंडी देखील केली असा हा विचित्र विरोध दिसतो खरा. सामाजिक वास्तववादी नाटके ह्याच बन्ध स्थिर होऊन वाढीस लागली असता तर संस्कृत नाट्यसृष्टीचे वैभव खास वाढले असते. ते तसे झाले नाही याबद्दल हळहळ वाटली तरी 'मृच्छकटिका'सारख्या नाटकाचे एकाकी वैशिष्ट्य आणि आगळेपण केव्हाही चमकून उठल्याशिवाय राहणार नाही किंबहुना संस्कृत नाट्याच्या साचेबंद संसारात हे आगळेपण फार मोलाचे आहे असे मानणेच योग्य होईल •

[३]

आतापर्यंत आपण जो विचार केला तो प्रणयप्रधान सुखात्म नाट्याचा. या प्रकारात येणाऱ्या नाटकाना 'सुखात्म' म्हटले ते त्याचा शेवट गोड होतो म्हणून तर आहेच पण आणखी असे म्हणता येईल की या नाटकाचा आत्मा देखील सुखावह आहे. प्रणयाच्या या नाट्यकथामध्ये दु खाचा किंवा शोकाचा भाग आहे, तो असा आहे प्रेमाची पूर्ती होईपर्यंत नायक आणि नायिका याना जी आतुरता, निराशा हळहळ अनुभवावी लागते तीतून जे दु:ख निर्माण होईल तेवढेच हे दु ख बरेचसे काव्यात्मक असते. ते खोटे असते असे नव्हे, पण प्रणयातून ते उद्भवलेले असल्यामुळे मनाला एकीकडे यातना देताना ते दुसरीकडे रिझवीत असते, कारण यातना भोगत असतानाही प्रियेची मूर्ती सतत हृदयात वास करीत असते.[१] म्हणूनच 'मालविकाग्निमित्र' सारख्या प्रणयप्रधान नाटकात सुखकर वातावरणच मनाची पकड अधिक घेते. त्या मानाने प्रकरण नाट्यात दु खाचे ढग अधिक डवरून आलेले दिसतात. 'अविमारक' नाटकात नायक आणि नायिका दोघेही आत्महत्येचा प्रयत्न करतात. मालती दुरावली म्हणून माधवही जीव द्यायला निघालेला आहे. जिवावर उदार होण्याचे हे प्रसग दु खमूल आहेत यात शका नाही आणि तरीही त्याचे स्वरूप काही काळ आकाश झाकून टाकणाऱ्या मेघासारखे आहे. हे मेघ विरळून जातील आणि

प्रणयपूर्तीचा आनन्ददायी प्रवाह पुन्हा ओसंडू लागेल अशा एक दिलासा येथे आहे. शिवाय नाटकापेक्षा प्रकरणनाटकात सामाजिकता अधिक गडद रंगात असल्यामुळे त्यातील दुःख अधिक उत्कटतेची व्हावे आणि त्याने मनाला अधिक चटका लागावा हे स्वाभाविक आहे. परन्तु या दोन्ही तऱ्हेच्या नाटकात ताप असला तरी सुखकर सावली आहे; क्वचित तम वातावरण झाल्यासारखे वाटले तरा जीव गुदमरल्यासारखे होत नाही; कुठून तरी सुखकारक झुळूक वाहत येत असतेच.

शिवाय, 'मालविकाग्निमित्र'सारखे नाटक डोळ्यासमोर आणले म्हणजे त्याच्या रचनेतील खेळकरपणा सहज दिसून येतो. या नाटकात विदूषकाचा मुक्त संचार आहे आणि त्याने योजिलेल्या कारस्थानाचे अनेक गमतीदार प्रसंग आहेत. या प्रकारातील बहुतेक नाटकात विदूषकाला येवढे स्वातंत्र्य दिलेले नसले तरी त्याचे अस्तित्व आहेच; आणि त्याच्या चलाखपणाच्या किंवा मूर्खपणाच्या युक्त्यामुळे निर्माण झालेले गमतीदार प्रसंग हर्षाच्या किंवा राजशेखराच्या नाटकात दिसून आल्याशिवाय राहत नाहीत. भासाच्या 'अविमारका'त किंवा 'चारुदत्ता'त पुन्हा विदूषक आहे. भवभूतीने विदूषक रंगविला नाही तरी, नवरीचे सोंग घेऊन मकरन्द नन्दनाची जी फजीत करतो तो अतिशय गमतीचा प्रसंग भवभूतीने मोठ्या चवीने वर्णन केला आहे. मुद्दा असा की ही प्रणयप्रधान नाटके खरो-खरच सुखात्म आहेत, ती अशा दुहेरा अर्थाने. प्रेमसफलतेची अखेर साधणारे हे नाट्य जसे सुखावह आहे, तसे त्याचे वातावरण आणि त्याची एकदर रचना किंवा मांडणी खेळकरपणाने झालेली असल्यामुळे या दृष्टीनेही हे नाट्य सुखात्म आहे.

परंतु सुखान्त असूनही एकदर गंभीरपणामुळे ज्याला सुखात्म असे वाच्यार्थाने म्हणणे कठीण आहे, अशा नाट्यरचनेची आपल्याला कल्पना करता येईल का ? वर उल्लेखिलेल्या आणि आता ज्याचा विचार करावयाचा ती दोन्ही प्रकारची नाटके वस्तुतः कॉमेडी या सदरातच तत्त्वतः येतील. परंतु पहिल्या प्रकारात प्रसंगोचित गांभीर्य असले तरी एकंदर परिणाम खेळकरपणाचा, निदान सुखावह आहे. या दुसऱ्या प्रकारात मानवप्रणयाचे जे चित्रण आहे ते अगदी गंभीर आहे, मनाचा ठाव घेणारे आहे, अन्तःकरण गदगदून सोडणारे आहे.

या नाटकाचा विषयही थोडा वेगळा आहे. आतापर्यंत वर्णिलेल्या पहिल्या प्रकारातील नाटकांना 'प्रेममीलनाची नाटके' असे नाव दिले तर या दुसऱ्या प्रकारातील नाटकांना पुनर्मीलनाची नाटके असे म्हणता येईल. या पुनर्मीलनाच्या नाटकात प्रेमाचे काव्यात्म आणि हळुवार चित्रण नाही असे नाही. काही ठिकाणी ते नाट्यरचनेच्या एका भागात अवश्य आलेले आहे; काही ठिकाणी ते बोलक्या सूचकतेने आलेले आहे. पण नंतर दोन प्रणयी जीवांची ताटातूट होते. या वियोगात नायक आणि नायिका हृदय पिळवटून टाकणाऱ्या अनुभवातून जातात. शेवटी त्यांचे पुनर्मीलन होते खरे; परंतु भोगलेल्या दुःखाची आर्तता त्यांच्या अन्तःकरणात रेंगाळत असते. त्यामुळे त्यांना वाटणारा पुनर्मीलनाचा आनंद हा काळोखी रात्रीच्या दोन्हाशी उभ्या असलेल्या उपेसारखा असतो.

पुनर्मीलनाच्या नाटकाचा घाट हा असा आहे. या सदरात भासाचे 'स्वप्नवासवदत्त', कालिदासाची 'विक्रमोर्वशीय' आणि 'शाकुन्तल', भवभूतीचे 'उत्तररामचरित' ही नाटके येतात. या नाटकांना 'प्रणयगंभीर सुखान्तिका' (Serious Comedy or Tragi comedy of Love) असे नाव यानेसे मला वाटते.

या नाटकाची बैठक प्रणयावर आहे; म्हणजे ती शृंगाररसावर अधिष्ठित आहेत. पण वर सुचविल्याप्रमाणे येथील शृंगाराचे चित्रण हलुवारपणाचे नाही, तर अन्तःकरणाला खोलवर स्पर्श करणारे आहे. मीलन, वियोग आणि पुनर्मीलन ह्या तीन अवस्था या नाटकाच्या रचनेत स्पष्ट दिसतात. 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'उत्तररामचरित' या नाटकांत नायक नायिकांचे मीलन अगोदरच घडून गेलेले आहे. या नाटकांची सुरुवात वियोगापासून होते आणि सर्व नाटक पुनर्मीलनाची वाटचाल धीरगंभीर वृत्तीने करीत असते. 'शाकुन्तल' नाटकात पहिल्या तीन अंकांपर्यंत मीलनाचे हृद्य चित्रण आहे, तर 'मृच्छकटिक' नाटकात पाचव्याच्या शेवटी आणि सहाव्या अंकाच्या आरंभी मीलन घडून आल्याची साक्ष आहे. या दोन्ही नाटकांत मध्येच कुठेतरी वियोगाची दारुण मावळी पडू लागते. त्या अगोदरचा भाग मीलनाचा असल्यामुळे सुखानंद अनुभव देणारा आहे. मात्र पुढे जे घडते ते इतक्या आकस्मिक आणि वेगवान घटनांनी की पहिल्या

भागातील सुखकर हृद्यता ही रात्र येण्यापूर्वी रेंगाळणाऱ्या सायंप्रकाशासारखी वाटू लागते

प्रेममीलन घडून आलेल्या प्रेमिकांचा वियोग का घडून येतो याची कारणे साहजिकच प्रत्येक कथावस्तूत वेगवेगळी आहेत. 'विक्रमोर्वशीय' नाटकात उर्वशी आणि पुरूरवा यांचा वियोग घडतो त्याचे कारण उर्वशीचे उत्कट प्रेम आणि त्यातून उद्भवलेला स्त्रीसुलभ मत्सर. हे जोडपे गंधमादन-वनात प्रेम-विहारासाठी आलेले असते तेथे एका सुंदर विद्याधर-दारिकेकडे पुरूरव्याचे लक्ष जाते. उर्वशी संतापते आणि चिडून उठून जाते ती जवळच्या कार्तिकेयाच्या वनात; आणि या वनात स्त्रील प्रवेश नसण्याचा शाप असल्याने तिचे रूपान्तर एका लतेत होऊन पुरूरवा विरही बनतो. सुखासक्त उदयनाचे राज्यकारभारावरील लक्ष उडाले. राज्याची घडी दृढपणे बसविली नाही तर उदयनाचे राज्य संपूर्णपणे शत्रूच्या घशात गेल्याशिवाय राहणार नाही. या राजकीय परिस्थितीत, राजकारणी हेतू साधण्यासाठी, वासवदत्ता स्वार्थत्याग करून युक्तीने अज्ञातवास पत्करते. एका उदात्त ध्येयासाठी मुद्दाम ओढवून घेतलेल्या परिस्थितीमधून उदयन आणि वासवदत्ता यांचा वियोग झालेला आहे 'उत्तररामचरित' नाटकातही अशीच ध्येयाची बैठक आहे; आणि रामाच्या उज्ज्वल व्यक्तिमत्त्वामुळे त्याच्या त्यागाला विलक्षण उदात्ततेचे तेज प्राप्त झाले आहे राम हा नवीन, तरुण, नुकताच गादीवर आलेला राजा आहे. प्रजानुरंजन हा राजाचा परम धर्म होय ही त्याची नितान्त श्रद्धा आहे. कुलगुरूंनी केलेला उपदेश आणि पूर्वजांचे चारित्र्य राजाच्या त्यागी जीवनाचा आदर्शच पुढे ठेवणारे आहेत. अशा स्थितीत सीतेच्या चारित्र्याविषयी लोकांनी शंका घेतल्यावर तिला राजवाड्यात आपल्याजवळ राहू देणे म्हणजे प्रजानुरंजनाच्या ध्येयाला आणि कुळाला काळिमा लावण्यासारखे आहे, अशी रामाची भावना आहे. या भावनेच्या पोटी राम सीतेचा त्याग करतो. या दोन्ही नाटकांत एक राजकीय हेतू आणि ध्येयवादाची बैठक पतिपत्नींच्या वियोगास कारणीभूत झालेले आहेत. 'शाकुन्तल' आणि 'मृच्छकटिक' या नाटकांत काही आकस्मिक घटनांनी प्रेमिकांचा वियोग घडून येतो. गांधर्वविधीने शकुन्तलेशी लग्न झाल्यावर तिला निरो-

घेऊन दुष्यन्त राजधानीला परततो. जाण्यापूर्वी आपली अंगठी तिच्या बोटात घालून, त्या अंगठीवर कोरलेल्या 'दुष्यन्त' या नामाक्षरांइतके, म्हणजे तीन दिवस पूर्ण व्हायच्या आत शकुन्तलेला घरी घेऊन जाण्याचे आश्वासन त्याने दिलेले आहे. हे असे घडलेही असते. पण दुर्वास अचानक कण्वाश्रमात येतात. पतिचिन्तेत मग्न असलेल्या शकुन्तलेला त्याची चाहूल लागत नाही. शीघ्रकोपी दुर्वास मागचा पुढचा काही विचार न करता शकुन्तलेला शाप देऊन मोकळे होतात. शकुन्तलेच्या दुर्दैवाने खुणेची अंगठीही वाटेत हरवून जाते. आणि दुर्वासशापामुळे जसे दुष्यन्ताला काही आठवत नाही, तसे आपल्या विवाहाचा पुरावा देण्याचे काही साधन शकुन्तलेपाशी उरत नाही. परस्त्रीला घरात घेण्याच्या भयाने दुष्यन्त शकुन्तलेचा अव्हेर करतो आणि या कारणपरंपरेने दोघांचा वियोग होतो. 'मृच्छकटिक' नाटकात असाच अनपेक्षित घटना आहेत. भर वादळ पावसातून वसंतसेना चारुदत्ताच्या घरी आल्यावर तो तिला आश्रय देतो. त्या रात्री चारुदत्ताने वसंतसेनेचा पत्नी म्हणून स्वीकार केला आहे. मनोमनी त्यांचे मीलन झाले आहे. दुसऱ्या दिवशी जीर्णकरडक उद्यानात भेटण्याचा संकेत त्यांनी ठरविला आहे. चारुदत्त अगोदर घरातून बाहेर पडतो. वाटेत जुलमी पालकराजाच्या बंदीतून सुटलेला आणि सुरक्षित आसरा शोधणारा आर्यक त्याला भेटतो. आपली बंद गाडी त्याच्या तैनातीला देऊन चारुदत्त त्याला सुरक्षित स्थळी पोचविण्याची व्यवस्था करतो. इकडे वसंतसेना चुकून शकाराच्या गाडीत बसून उद्यानात येते. दोघांची चुकामूक होते. आर्यकाला आसरा दिल्यामुळे राजद्रोहाच्या आरोपात आपण सापडू या भयाने आपल्या हालचालींची आणि गाडीची हकीकत चारुदत्त सांगू शकत नाही. इकडे वसंतसेना एकटी तावडीत सापडल्यावर शकार गळा दाबून तिचा प्राण घेतो. आणि विचित्र दैवयोगाने वसंतसेनेच्या खुनाचा आरोप चारुदत्तावर येतो. दोघांचा वियोग घडतो तो असा प्रेयसीच्या मृत्यूने, प्रेयसीच्या खुनाचा आरोप प्रियकरावर आल्यामुळे! 'शाकुन्तल' आणि 'मृच्छकटिक' या दोन नाटकांतील वियोग असा गतीने आकस्मिक घटनांनी घडून आलेला आहे. त्यांच्या वियोगात प्रतिकूल दैवाचा, वैयक्तिक दुर्दैवाचा, वाटा आहे. हे दुर्दैव आड आले नसते तर या प्रेमकथांना

दु ग्याची असह्य झळ लागली नसती असे राहून राहून वाटते.

या वियोगातून पुनर्मीलनाची दिशा उमगते ती वेगवेगळ्या वाटांनी. वियोगानंतर आपल्या पत्नीचे आणि प्रेयसीचे काय झाले याची कल्पना नायकाला नाही. उर्वशीचे काय झाले याची कल्पना नसल्यामुळे पुरूरवा अक्षरश: वेडा होतो. या उन्मादात तो वनात भटकत असता आणि उर्वशीचा शोध घेत असता त्याला अचानक 'संगमनीय' मणी सापडतो; तो हातात असताना एका लतेला उर्वशी समजून तो मिठी मारतो आणि आलिंगनाने लतेची उर्वशी होऊन या प्रेमिकांचे पुनर्मीलन होते. उर्वशी आणि पुरूरवा यांचा वियोग पुनःप्राप्तीनंतर पुन्हा व्हावयाचा आहे. पण इंद्राच्या कृपेमुळे हा प्रसंग टळणं असे कालिदासाने दाखविले आहे. लावाणकाच्या आगीत वासवदत्ता जळून मेली अशी उदयनाची कल्पना आहे. लोकरूढीला अनुसरून (आणि मंत्री यौगंधरायण याने योजिलेल्या राजकीय कारस्थानाचा एक भाग म्हणून) उदयनाने दुसरी पत्नी केली आहे. सीतेला वनात सोडून दिल्यावर तिची कोमल अवस्थेतील हिंस्र प्राण्यांचे भक्ष्य झाली असावी अशी रामाची समजूत आहे. वसंतसेनेचा मृत्यू ही चारुदत्ताच्या दृष्टीने तरी सत्य घटना आहे. शकुन्तलेचे काय झाले याची दुष्यन्ताला काहीही कल्पना करता येत नाही. प्रेयसीचा तथाकथित मृत्यू अशा रीतीने आड येऊन पति पत्नी दोघेही वियोगाच्या आगीत होरपळून पडलेले असताना पुनर्मीलनाचे दार उघडते. 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'शाकुन्तल' या नाटकात पुनर्मीलन हा कालावधीचा भाग आहे असा प्रत्यय वाचक प्रेक्षकाना तरी मिळालेला आहे. 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात यौगंधरायणाचे राजकीय कारस्थान सिद्धीला जाऊन उदयनाचे राज्य पुन्हा स्थिर घेतल्यावर वासवदत्ता आणि उदयन यांची समोरासमोर भेट होण्याचा मार्ग सुगम होतो आणि ही भेट उदयनाच्या राज्याश्रयनच घडून येते. 'शाकुन्तल' नाटकात हरवलेली अंगठी दुष्यन्ताच्या हाती अचानकपणे आल्यावर शकुन्तलेबद्दलची त्याची स्मृती जागृत होते. शकुन्तला मारीच ऋषींच्या आश्रमात हेमकूट पर्वतावर आपल्या मुलासह तपस्विनीसारखी राहत आहे. दुर्जय दानवांशी देवाच्या वतीने लढण्याची संधी दुष्यन्ताला प्राप्त होते.

ती लढाई जिंकून इंद्राच्या रथातून तो स्वर्गस्थानाहून पृथ्वीकडे परत येत असताना हेमकूट पर्वताजवळ रथ थांबतो आणि दुष्यन्त शकुन्तलेचे पुनर्मीलन घडून येते. 'मृच्छकटिक' नाटकात मात्र चारुदत्त आणि वसंतसेना यांची जी पुनर्भेट घडून येते ती दैव अनुकूल नसते तर घडली असती की नाही याची शंका वाटते. वसंतसेनेचा गळा दाबून शकार निघून जातो. ती मेली नव्हती, नुसती मूर्च्छित पडली होती, हे सुदैव. जीर्ण उद्यानाच्या जवळच विहारात राहणारा एक बुद्ध भिक्षु तिथे येतो आणि तो वसंतसेनेला शुद्धीवर आणून तिचे प्राण वाचवितो. पुढे चारुदत्ताला सुळावर चढविणार त्यावेळी ऐन मोक्याला बुद्ध भिक्षू वसंतसेनेला घेऊन येतो आणि त्यामुळे चारुदत्तावरचा खुनाचा आरोप नष्ट होऊन त्याचे प्राण वाचतात. ज्या दैवाने अचानक फटका देऊन प्रेमी जीवांची ताटातूट केली, त्यांच्यावर प्राणसंकट आणले, त्या दैवाने अशी ऐन वेळी मैर केली नसती तर या प्रणयकथेची अन्यथा झाल्याशिवाय राहिली नसती! 'उत्तररामचरित' नाटकात याचप्रमाणे भवभूतीने राम आणि सीता यांचे पुनर्मीलन मुद्दाम घडवून आणले आहे. महाकाव्याच्या कथेत सीतेचा अन्त होऊन रामायणकथेचा दुःखान्त झाला तर ते शोभण्यासारखे होते. पण नाट्यकथेच्या शेवटात असा दुःखान्त नको म्हणून भवभूतीने गर्भनाटकाची योजना आपल्या रचनेत मुद्दाम करून राम आणि सीता यांचे पुनर्मीलन घडवून आणले. रामायणकथेत सीता आपल्या पावित्र्याची ग्वाही देण्यासाठी, आपल्याला पोटात घे अशी विनंती पृथ्वीला करते आणि दुभंगलेल्या पृथ्वीमातेच्या हृदयात सीता विलीन होते. उलट भवभूतीने अशी कल्पना केली आहे की वाल्मीकींनी रामायणकथेच्या काही भागावर एक नाटक रचले असून त्याचा प्रयोग भरतमुनी अप्सरांच्या करवी अयोध्येच्या प्रजाजनांपुढे करून दाखविणार आहेत. गंगेच्या तीरी खास उभारलेल्या रंगमंडपात हा नाट्यप्रयोग मर्त्य आणि अमर्त्य प्रेक्षकगणासमोर करून दाखविण्यात येतो. या प्रयोगात सीतेची भूमिका प्रत्यक्ष सीताच करते; बाकीची पात्रे अप्सरा असतात. या प्रयोगाच्या मिषाने सीतेच्या शुद्धतेची ग्वाही देवादिकांच्या साक्षीने देण्यात येते. आणि सीतेबद्दल शंका घेणारा अयोध्यावासी प्रेक्षकगण शरमेने मान खाली घालतो.

सीतेच्या पावित्र्याची अशा रीतीने खात्री पटल्यावर रामसीतेच्या मीलनाचा मार्ग सुकर होतो. स्वतः वाल्मीकी पुढे होऊन त्याना आशीर्वाद देतात. भवभूतीने ही रचना मुद्दाम केली आहे यात शंका नाही पण त्यामुळे राम आणि सीता यांच्या यातनांना अर्थ मिळून त्यांच्या चारित्र्याला न्याय मिळाला आहे, जीवनाला कृतार्थता आली आहे, हे मान्य केलेच पाहिजे.

या चारही नाटकांत मीलन, वियोग आणि पुनर्मीलन या प्रणयाच्या अवस्था रंगविताना नाटककारांनी आपापल्यापरी जे रचनाकौशल्य प्रकट केले आहे त्याची थोडी कल्पना वरील वर्णनावरून येईल. या सर्व प्रणयकथाच. परंतु यांतील प्रणयाचे चित्रण यातनांच्या रंगांनी केलेले असल्यामुळे त्याना एक विलक्षण गांभीर्य आलेले आहे. प्रणय ही जीवनाची सर्वव्यापी आणि सर्वगामी भावना आहे. या प्रणयाचा अर्थ समजणे म्हणजे एका दृष्टीने जीवनाचा अर्थ समजण्यासारखे आहे. हा प्रणय यौवनाच्या काठावर उभे राहून स्वादण्याच्या सरोवरात जीवनाचे स्वप्न प्रतिबिंबरूपाने पाहणाऱ्या कच्च्या युवयुवतींचा प्रणय नव्हे. हा प्रणय जीवनातील यातनांचा रस पिऊन मनाने प्रौढ बनलेल्या तरुणाचा किंवा प्रौढाचा प्रणय आहे. यातनेच्या अनुभवाशिवाय प्रेमाची चव कळत नाही, जात उमगत नाही. हे कळून नवी जाणीव प्राप्त झालेल्या दोन हृदयांचे पुनर्मीलन या नाटकांत रंगविलेले आहे. ही नुसती पुनर्भेट नाही, त्यात एकमेकांच्या हृदयाचा विश्वास, अखंड प्रेमाची ग्वाही आणि व्यापक अशी जीवनाची जाणीव आहे. ही जाणीव प्रेमी हृदयांना आणून देण्याचे कार्य या नाटकांनी साधलेले आहे. ते साधताना विविध भावभावनांच्या संघर्षाचे आणि तळमळीचे जे चित्र नाटककारांनी रंगविलेले आहे त्यात त्यांच्या कलेचे सामर्थ्य एकवटून प्रकटले आहे. संस्कृत नाट्यसृष्टीतल्या महान नाटकांचा उल्लेख करताना या चार नाटकांचे नाव आपल्याला घ्यावे लागते. हे ध्यानात घेतले म्हणजे या पुनर्मीलनाच्या नाटकांनी केवढी कलेची उंची आणि जीवनानुभवाची केवढी खोली गाठली आहे याची कल्पना येईल.

[४]

ज्या नाट्यग्रन्थाचे वर्णन मी येथवर केले त्याची विविध रूपे आपल्यासमोर आहेत या सर्व नाटकाचे वगवगळेपण स्पष्ट आहे पण त्याना एक गोष्ट सर्व साधारण आहे ही सर्व नाटके प्रणयाचा आविष्कार करणारी, शृंगारावर आधारलेली अशी आहेत आता दुसऱ्या एका रचनाबधाचा विचार करावयाचा आहे

संस्कृत नाट्यात ' एक एव भवेदङ्गी शृङ्गारो वीर एव वा ' असा एक दडक आहे याचा अर्थ असा की नाट्यरचनेत शृंगार किंवा वीर यापैकी एक प्रमुख रस असावयास हवा बाकीच्या रसाच्या छटा स्वभावचित्रणाच्या मिषाने आणि भावभावनाचे दर्शन घडविताना आपातत प्रकट होतील हे उघड आहे परंतु नाट्यकथेचा प्रमुख भाव शृंगार किंवा वीर असू शकतो असे हे तत्त्व आहे संस्कृत नाट्यरचनेवर या तत्त्वाने अकारण मर्यादा घातल्या असे काही जणाना वाटते एका दृष्टीने हे खरे मानले तरी जनसमुदायाचा विचार करताना हे तत्त्व मर्यादित आहे असे कसे म्हणता येईल? शृंगार आणि वीर म्हणजे प्रेम आणि पराक्रम या दोन गोष्टींचे आवाहन मानवी मनाला प्राचीन काळी होते आणि आज नाही, असे नाही ना? हे दोन भाव सार्वत्रिक आहेत, सार्वकालिक आहेत म्हणूनच नाट्यकथेची निवड करताना प्रेम आणि पराक्रम यापैकी एखादा विषय घेतल्यास तो कुठल्याही प्रेक्षकाच्या अंत करणापर्यंत जाऊन भिडण्याची शक्यता आहे बहुधा अशा अभिप्रायाने वरील दडक निर्माण झाला असावा.

कदाचित आणखी एक कारण असे असावे संस्कृत नाट्यसृष्टीत महाकाव्य आणि नाटक याचा सबध फार जवळचा आहे महाकाव्यानी नाट्याला प्रेरणा दिली आहे, नाट्याला विषय पुरविले आहेत रामायण आणि महाभारत याच्यावर आधारलेली असख्य नाटके भारतीय साहित्याच्या इतिहासात दिसून येतील. ही दोन महाकाव्ये म्हणजे वीरगाथा आहेत यातून निघालेल्या कथा साहजिकच वीररसाचे प्रमाण अधिक असले तर ते साहजिकच होय

वीररसावर आधारलेल्या नाटकाचा (Heroic Play) आता विचार करताना वीररसाचा अर्थ थोडा व्यापकपणे घेतला पाहिजे. शास्त्राप्रमाणे वीराचा स्थायिभाव ' उत्साह ' आहे. या दृष्टीने प्रत्यक्ष युद्धप्रसंगापासून तो कोणतीही उत्साह निर्माण करणारा, प्रेरणादायी, स्फूर्तिप्रद अशी वस्तू या भावनेचा एक आविष्कार म्हणून मानायला हरकत नाही रामायण महाभारतातील युद्ध ही जशी एक वीरोचित घटना त्याचप्रमाणे एखाद्या पुराणकथेतील ऐतिहासिक किंवा तत्कालीन थोर व्यक्तीचे चरित्र किंवा चरित्रातील काही निवडक प्रसंग हे वीररसाचे द्योतक म्हणून समजता येतील. इतकेच नव्हे तर समरभूमीवर शौर्याची शर्थ करणारा आणि प्रसंगी प्राणार्पण करणारा पुरुष हा जसा वीर तसा जीवनातील एखाद्या उदात्त तत्त्वासाठी जरूर तर प्राणाचे बलिदान देणारा पुरुष हाही वीरच होय आणि एखाद्या उदात्त तत्त्वासाठी झगडून जीवनाचा अर्थ सांगणारा किंवा समजणारी व्यक्ती देखील वीरच म्हटली पाहिजे. अशा व्यापक अर्थाने वीररसाचा आविष्कार लक्षात घेतल्यास संस्कृत नाट्यरचनेत निर्माण झालेली या प्रकारची वेगवेगळी नाटके नीटपणे पाहता येतील

(अ) या रचनाबन्धात प्रथम लक्षात येणारा नाट्यप्रकार म्हणजे वीर चरित्रावर आधारलेला (Biographical play) होय. नाट्यनिर्मितीच्या आरंभकाळात वीरचरित्राचा विषय नाटकाला सुचणे सुलभ आहे, स्वाभाविक आहे. अशा प्रकारची नाटके रचनाकौशल्य आणि कल्पनियोजन या दृष्टींनी बरीच प्राथमिक स्वरूपाची वाटतात म्हणून वरील विचार मनात येतो एखाद्या वीरपुरुषाची जीवनकथा लोकपरंपरेत किंवा आख्यान काव्य आणि महाकाव्य यांच्या रूपाने तयार असते. त्या कथेतील प्रसंग उचलून चरित्राची नाट्यरूप मांडणी करणे म्हणजे बहुधा श्रम मागते. मग अशी अनेक नाटके तयार होऊ लागतात. हे म्हणताना असे मात्र सुचवायचे नाही की चरित्रात्मक नाटके केवळ आरंभकालातच निर्माण होतात. आरंभकाळात ती सुलभ असतात हा महत्त्वाचा मुद्दा आहे एखाद्या जीवनचरित्राचा विशेष अर्थ लावून एखाद्या तत्त्वाचा किंवा मूल्याचा आविष्कार म्हणून जीवनचरित्राची मांडणी करायची म्हणजे कलेची तेवढी प्रगती झालेली असली पाहिजे किंवा कलावंताची तरी

प्रगती झालेली असली पाहिजे भवभूतीचे 'महावीरचरित' हे रामकथवराल नाटक केवळ चरित्रात्मक आहे, त्यात नाट्य आणि नाट्यगुण अगदी कमी आहेत. परंतु त्याचे 'उत्तररामचरित' हे नाटक रामाच्या जीवनाचा उत्तरार्ध कथन करणारे असले तरी ते केवळ चरित्रात्मक नाही. रामाच्या जीवनाचा जो एक अर्थ भवभूतीने लावला त्याचा आविष्कार करण्यासाठी रामाच्या जीवनातील प्रसंग रचले असल्याने या नाटकाला एक वेगळेच आणि थोर कलामूल्य लाभले आहे. अशी दृष्टी कलाकाराला असली म्हणजे कोणत्याही कालात चरित्रात्मक नाटक निर्माण होऊ शकते. उलट, कलेचा विकास झाल्यावरही नाटककाराला ही सृजनाची दृष्टी नसेल तर उत्तरकालातही प्रारंभिक अवस्थेत शोभावीत अशी केवळ नाट्याचे बाह्यरूप असलेली नाटके तो लिहून बसेल संस्कृत नाट्यसाहित्याच्या ऱ्हासकालात रामकथेवर निर्माण झालेली अनेक नाटके या विधानाची साक्ष देतील. या दृष्टीने चरित्रात्मक नाटकाबद्दल अमुक एक नियम असा मागता येणार नाही आणि तसा तो सागण्याचा इरादा पण नाही स्थूलमानाने विचार करताना चरित्रात्मक नाटक कलेच्या आरंभकालात आढळते एवढेच आपण लक्षात घेऊ.

अशी नाटके संस्कृत नाट्यसृष्टीत अनेक आहेत पतंजलीने ज्याचा ओघाने उल्लेख केला आहे ती 'बलिबन्ध' आणि 'कंसवध' ही नाटके उपलब्ध नाहीत, कदाचित ती लिहून ठेवलेली नसतील. उपलब्ध नाटकात बुद्धजीवनावरचे अश्वघोषाचे 'शारिपुत्रप्रकरण', भासाची 'अभिषेक' 'आणि बालचरित', भवभूतीचे महावीरचरित, 'राजशेखराची' बालरामायण' आणि 'बालभारत,' जयदेवाचे 'प्रसन्नराघव' मुरारीचे 'अनर्घ्यराघव' इत्यादि नाटक या प्रकारात येतील. ही सर्व नाटके चरित्रात्मक आहेत, वीररसाचा आविष्कार करणारी आहेत. ज्या नायकाचे चरित्र सागावयाचे त्याच्या जीवनातील महत्त्वाच्या घटना मूळच्या कालानुक्रमाने, क्वचित थोडी नवी भर घालून किंवा थोडी कल्पकता योजून नाट्यरूपाने वर्णन करावयाच्या येवढाच उद्देश या नाटकाचा आहे प्रसंगाच्या निर्मितीत किंवा मांडणीत काही कौशल्य दिसून आले तर ते, आणि भाषेचा काव्यमय विलास इतकेच वाङ्मयीन गुण अशा

नाटकात दिसले तर दिसतात. कलेच्या दृष्टीने ही नाटके प्राथमिक आहेत यात शंका नाही. याला अपवाद भासाच्या नाटकांचा आहे. भासाचे 'बालचरित' हे कृष्णाच्या बाललीलांवर आधारलेले असून कृष्णजन्मापासून तो कंसवधापर्यंतची हकीकत या नाटकात आलेली आहे. हे चरित्रात्मक नाटक आहे. पण प्रसंगनिर्मितीत गोपांच्या जीवनक्रमाची चित्रे घालून भासाने त्याला एक वेगळे (Pastoral) रूप दिले आहे; आणि रंगमंचावर प्रत्यक्ष द्वंद्वयुद्धाचे प्रसंग आणि कंसाचा वध दाखवून संस्कृत नाट्यात सहसा न आढळणारे समर प्रत्यक्ष उभे केले आहे. या नाटकात स्वप्नदृश्याप्रमाणे आणखी काही असाधारण प्रसंग आहेत, ते वेगळेच.

(आ) नाट्यशास्त्राप्रमाणे 'व्यायोग' आणि 'डिम' हे रचनाप्रकार वीररसात्मक आहेत. या प्रकारातली उदाहरणे प्रत्यक्ष उपलब्ध नाहीत. भासाचे 'मध्यमव्यायोग' हाच एक लक्षात घेण्याजोगा नमुना म्हणून दाखवता येईल. या एकाची नाटकात भीम आणि घटोत्कच याचे द्वंद्वयुद्ध प्रत्यक्ष दाखविलेले आहे आणि त्याचे पर्यवसान भीम आणि हिडिम्बा यांच्या प्रेममीलनाने होते. वीररसाच्या आविष्कारानंतर शृंगारात त्याची परिणती होण्याचा हा नाट्यप्रकार परोक्षर फार लोकप्रिय असावयास हवा. या प्रकाराची उदाहरणे संस्कृत नाटकात मात्र अपवादासारखी आढळावीत याची दोन कारणे मला दिसतात: वीररसाचा विषय चरित्रात्मक नाटकाच्या पद्धतीने हाताळला गेला हे एक. आणि दुसरे कारण म्हणजे वीराऐवजी शृंगाराला दिलेले प्राधान्य. मागे वर्णिलेल्या प्रणय-प्रधान दरबारी नाटकात जे राजे नायक म्हणून रंगविले आहेत ते वस्तुतः पराक्रमी आहेत. पुरुरवा आणि दुष्यन्त यांच्या पराक्रमाची उदाहरणे तर नाटकातच रंगविली आहेत. पण हा पराक्रम त्यांच्या स्वभावचित्रणाचा एक भाग म्हणून आलेला आहे. प्रेयसीच्या प्राप्तीसाठी केवळ हा पराक्रम घडलेला नाही. त्यामुळे ही नाटके शृंगाराच्या चौकटीतच बसवावी लागतात. आणखी एक कारण असे दिसते की प्रेमासाठी पराक्रम करणाऱ्या प्रेमवीरापेक्षा अधिक उदात्त तत्त्वासाठी शौर्य गाजविणाऱ्या स्वार्थत्यागी वीराचा संस्कृत मनाला अधिक मोह आहे. आणि म्हणून सामाजिक नाटकात अविमारक किंवा मकरन्द आणि

माधव यांच्यासारखे प्रेमवीर जरी एखाद्या भासाने किंवा भवभूतीने रंगविले तरी निजाल्स वीररसाचा नमुना उभा करताना रामायण महाभारतातील वीरांची चरित्रेच संस्कृत नाटककारांना आदर्शरूप वाटली.

(इ) *शृंगार आणि वीर यांचे मिश्रण प्रणयप्रधान नाटकात जितके* आहे तितके वीररसाच्या नाटकात आढळत नाही असे वर सांगितले. मात्र शृंगार आणि वीर शेजारी शेजारी मांडून नाट्यरचनेचा एक विलक्षण प्रकार निर्माण झालेला हर्षाच्या ' नागानन्द ' या नाटकात दिसून येतो. या नाटकाचे पहिले तीन अंक प्रणयप्रधान नाटकाच्या धर्तीवर रचले आहेत यात विदूषक आहे; त्याच्या जोडीला विट आणि चेटी यांचा हास्यानुकूल शृंगार आहे, नायकाचा विवाह होऊन तिसऱ्या अंकात मीलन झाले आहे. यापुढे ही नाटयकथा एक अनपेक्षित वळण घेते. गरुडाला प्रत्यही बळी जाणाऱ्या नागाचे प्राण वाचविण्याचा इरादा करून नायक जीमूतवाहन स्वतःचे शरीर गरुडाला अर्पण करतो या नाटकाचा शेवट नायकाच्या मृत्यूने व्हावयाचा; परंतु स्वर्गनिवासी देव नायकाच्या मृत शरीरावर अमृत शिंपडून त्याला जिवंत करतात. नागाचे दैन्य संपते; नागाला आनंद होतो; आणि नायकाच्या कुटुंबातही आनंद पसरतो. ही नाट्यकथा दुःखान्त नाहीच. लिंग चरित्रकथाही म्हणता येत नाही, कारण नायक जीमूतवाहन विद्याधरांचा राजा म्हणून रंगविला असला तरी एकदर कथेचे स्वरूप कल्पितकथेप्रमाणे किंवा आख्यायिकेप्रमाणे आहे; आणि प्रणय-चित्रणाने या कथेचा अधिक भाग व्यापलेला आहे. नायकाच्या जीवनातील प्रेम आणि त्याचे बलिदान यांचा परस्परसंबंध नाही नायक प्रेमाच्या बाबतीत उदासीन आहे एवढीच एक सूचना त्याच्या पुढील त्यागाच्या दृष्टीने नाटककाराने दिलेली आहे. पण या सूचनेने नायकाचा विवाह आणि त्याचे प्राणार्पण यांचा धागा जुळत नाही. त्यामुळे शृंगार आणि धैर्यशील त्यागाच्या रूपाने प्रकटलेला वीर केवळ शेजारी मांडून ठेवल्यासारखे झाले आहेत. मात्र नायकाच्या चारित्र्याचा जो ठसा मनावर उमटतो तो त्याच्या अतुल त्यागाचा म्हणून या नाटकाला वीररसात्मक (Heroic play) म्हणावेसे वाटते.

असेच त्यागजीवनाचे उदाहरण हरिश्चन्द्राच्या कथेचे आहे. या कथेवर

रचलेले उत्तरकालीन 'चण्डकौशिक' हे नाटक वाटल्यास चारेत्रात्मक मानाने किंवा वीररसात्मक म्हणून समजावे.

(ई) राजकीय हेतूने किंवा राजकारणाच्या पवित्र्याने रचलेली नाट्यवस्तू हा वीररसात्मक नाटकाचा आणखी एक वेगळा नमुना म्हणून स्वीकारता यावा. भासाचे 'प्रतिज्ञायौगंधरायण' हे उदयनकथेवरचे नाटक या प्रकारात येते. उज्जयिनीच्या प्रद्योत राजाने कपट करून उदयन शिकारीला गेला असता त्याला पकडले. कैदेत पडलेल्या उदयनाची सुटका करण्याची प्रतिज्ञा त्याचा महामंत्री यौगंधरायण याने केली. कैदेत उदयन प्रद्योताची कन्या वासवदत्ता हिच्या प्रेमात पडला. त्यामुळे यौगंधरायणाची समस्या अधिक गुंतागुंतीची होऊन वासवदत्तेसह उदयनाची सुटका करण्याची दुसरी प्रतिज्ञा त्याला करावी लागली. या दोन प्रतिज्ञा आणि त्यांची पूर्ती हा या नाटकाचा गाभा आहे. उदयनकथेवरील भासाचे 'स्वप्नवासवदत्त' म्हणून जे नाटक आहे त्याची या 'प्रतिज्ञा' नाटकाशी तुलना केली म्हणजे वस्तुरचनेचा फरक ध्यानी येतो. 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात उदयनाचे गेलेले राज्य परत जिंकून घेणे, त्यासाठी मगधराजपुत्री पद्मावती हिच्याशी विवाह, वासवदत्तेचा अज्ञातवास इत्यादी राजकीय पवित्रे पार्श्वभूमीसारखे आलेले आहेत. उदयन आणि वासवदत्ता यांच्या परस्पर प्रेमाचे चित्र हा नाटकाचा मुख्य भाग आहे उलट 'प्रतिज्ञा' नाटकात उदयन–वासवदत्ता यांचे प्रेम हा यौगंधरायणाच्या प्रतिज्ञेला प्रेरणा देणारा, त्याच्या राजकीय नीतीला आव्हान देणारा पार्श्वभूमीत असलेला हेतू आहे. आणि बंदीगृहाबद्दलची माहिती काढण्यासाठी उज्जयिनीत पाठविलेले गुप्त हेर, सुटकेची योजना, आणि उदयन वासवदत्तेसह निसटल्यावर नगरवेशीवर पाठलाग करणाऱ्या सैन्याला यौगंधरायणाने स्वत दिलेला सामना, या राजकीय घडामोडी नाटकाचा प्रमुख भाग होत. म्हणजे एका नाटकात राजकीय हेतूच्या पार्श्वभूमीवर प्रणयाची हळुवार आणि सखोल आंदोलने खुलली आहेत, तर दुसऱ्यात प्रणयाच्या प्रेरणेने राजकीय पवित्रे सजले आहेत.

भासाच्या 'पञ्चरात्र' आणि 'प्रतिमा' या नाटकात न्याय्य राज्याची पुन प्राप्ती या मध्यवर्ती हेतूभोवती परिचित कथेची स्वैर मांडणी केलेली दिसते.

पांडव विराटाच्या दरबारी अज्ञातवासात असताना त्यांना त्यांच्या न्याय्य राज्याचा वाटा मिळावा म्हणून द्रोण दुर्योधनाजवळ मागणी करतात. राजसूय यज्ञाच्या समृद्धीने आनंदित मन स्थितीत असलेला दुर्योधन ही मागणी मान्य करतो. मात्र शकुनीच्या प्रेरणेने पाच रात्रींच्या आत पांडवांचा तपास लागला पाहिजे अशी अट घालतो. तपास लावण्यासाठी विराटाच्या राजधानीवर स्वारी करण्याची योजना भीष्म मांडतात. या स्वारीच्या निमित्ताने जे युद्ध घडून येते त्यातून पांडवांचा शोध आणि दुर्योधनाने दिलेल्या वचनाची पूर्ती हे दोन्ही हेतू सिद्ध होतात. ' प्रतिमा ' नाटकात रामाला त्याचे हक्काचे राज्य मिळावे म्हणून भरताने घेतलेला पुढाकार, त्यासाठी त्याने आपल्या मातेची निर्भर्त्सना करून रामाची पंचवटीत घेतलेली भेट, रामाला लगेच अयोध्येला परत आणण्याचा प्रयत्न प्रतिज्ञापूर्तीच्या आग्रहामुळे विफल ठरल्यावर रामाचा प्रतिनिधी म्हणून भरताने राजकीय जबाबदारीचा केलेला स्वीकार, आणि रावणाशी युद्ध करण्यासाठी राजधानीहून सैन्याची त्याने केलेली रवानगी, या रामायणातील परिचित पण वेगळ्या नाट्यहेतूने गुंफलेल्या घटना रंगविलेल्या आहेत दोन महाकाव्यांतील ही कथानके रंगविताना भासाने मनमुराद स्वातंत्र्य घेतले आहे. ' पंचरात्र ' नाटकाच्या मांडणीमुळे प्रसिद्ध भारतीय युद्धच बगळले गेले आहे ! तर 'प्रतिमा' नाटकात राज्याभिषेकाच्या प्रसंगी राजवाड्यात होणारे नाटक आणि मृत इक्ष्वाकू राजांच्या प्रतिमा असलेले प्रतिमागृह असे सर्वस्वी कल्पित प्रसंग; दशरथाच्या मृत्यूचे प्रत्यक्ष दृश्य; ' चौदा दिवसांचा वनवास ' अशी अट सांगताना चुकून ' चौदा वर्षे ' आपण बोलून गेलो असे सांगणाऱ्या कैकेयीचे विलक्षण नवीन स्वभावदर्शन : इत्यादि गोष्टी रामायणकथा बाही अशी बदलून टाकणाऱ्या आहेत कथानकाच्या मांडणीत भौतिक घडामोडींपेक्षा मानसिक आंदोलनाच्या चित्रणाला भासाने प्राधान्य दिले आहे. परंतु या दोन्ही नाट्यवस्तूंची प्रेरणा राज्यप्राप्तीच्या राजकीय हेतूमध्ये असल्यामुळे या नाटकांना राजकारणी नाटक म्हणता आले नाही तरी वीररसात्मक (Heroic) म्हटल्याशिवाय मला तरी गत्यंतर दिसत नाही.

राज्यप्राप्तीचा राजकीय हेतू आणि वीररसाचा उठाव सरळपणे दर्शविणारे

नाटक म्हणून भट्टनारायणाच्या 'वेणीसंहार' या रचनेचा उल्लेख केला पाहिजे. संस्कृत नाट्यचर्चेच्या ओघात या नाटकाचे वारंवार येणारे उल्लेख पाहिले म्हणजे हे नाटक रचनेचा नमुना म्हणून जुन्या काळापासून फार लोकप्रिय असावे असे वाटते. वास्तविक भट्टनारायण हा दुय्यम श्रेणीचा नाटककार आहे. परंतु यशस्वी नाट्यरचनेची सारी अंगे त्याने आत्मसात केलेली दिसतात. श्रोत्याच्या मनाची सहज पकड घेईल असे महाभारतातील प्रसिद्ध कथानक, परिणामकारक प्रसंगांची योजना, विविध अर्थांची रसानुकूल मांडणी, नाट्यपूर्ण रचनेच्या शास्त्रसंमत युक्त्या, ठळक व्यक्तिरेखा आणि भाववाही आलंकारिक भाषाशैली ही या नाटकाची वैशिष्ट्ये त्याच्या यशाला कारणीभूत झालेली आहेत. द्रौपदीच्या अपमानातून भारतीय युद्धाचे हत्याकांड जन्माला आले : हा वेणीने घडवून आणलेला संहार. द्रौपदीच्या अपमानाचा बदला घेण्याची प्रतिज्ञा करून भीमाने दुर्योधनाच्या रक्ताने माखलेल्या हातांनी द्रौपदीच्या मोकळ्या केसांची वेणी बांधली : हाही वेणीसंहार, मुक्त वेणीचे संयमन. या कल्पनेवर महाभारताची कथा भट्टनारायणाने नाट्यरूपाने रंगविली. शास्त्रनियमांचा अवलंब करून काटेकोरपणाने नाट्यरचना केल्यामुळे पंडितांना आनंद वाटावा; आणि लोकप्रिय कथेची रसानुकूल मांडणी केल्यामुळे श्रोत्यांना समाधान लाभावे : अशी ही दुहेरी परिस्थिती या नाटकाला लोकप्रियता मिळवून देण्याला सिद्ध झालेली दिसते. रचनेचे कल्पनातीत स्वातंत्र्य घेणारा भास विस्मृतीत गडप झाला आणि शास्त्रीय मार्गावर मोजून पावले टाकणारा भट्टनारायण यशस्वी नाट्यकृतीचा जनक म्हणून स्मरणीय ठरला! असा देखावा कुठल्याही नाट्यवाङ्मयाच्या इतिहासात दिसतो यात शंका नाही. तरीही, राजकीय हेतू आणि वीररसात्मक रचना यांचा लोकप्रिय नमुना म्हणून 'वेणीसंहार' नाटकाची उपेक्षा करण्यात अर्थ नाही.

(ड) वरील सर्व नाटकांत हेतुपरत्वे राजकारण आलेले असले तरी त्यांना राजकारणी नाटके म्हणून म्हणता येणार नाही असे मी सुचित केले आहे. परंतु वीररसात्मक नाटकाच्या प्रकारात राजकारणी नाटकाचा (Political Play) समावेश अवश्य करावयास हवा. राजकीय डावपेचांची प्रत्यक्ष मांडणी,

राजकारणी तत्त्वाचा आविष्कार आणि त्या निमित्ताने घडून येणारी नाट्योचित अशी तत्त्वचर्चा ही अशा नाट्यरचनेची वैशिष्ट्ये मानता येतील असे वाटते. केवळ वीररसात्मक नाटकात राजकीय हेतूने किंवा राजकीय डावपेचानी सिद्ध झालेले प्रसंग प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे केलेले दिसतील, तर राजकारणी नाटकात आलेले प्रसंग राजकारणी तत्त्वाचा आविष्कार म्हणून आले असतील किंवा तत्त्वाचे दृश्य रूप म्हणून रंगले असतील, म्हणजे तत्त्वप्रणाली किंवा तत्त्वचर्चा, अर्थात नाट्याच्या बंधात, ही अशा नाट्यरचनेला प्राणभूत म्हणून समजायला हरकत नाही. या दृष्टीने अशा राजकारणी नाटकाना ' तत्त्वसवादाची नाटके ' (Discussion Play) म्हणून म्हणता येईल

भासाची ' दूतवाक्य ' आणि 'दूतघटोत्कच' ही दोन एकांकी नाटके राजकीय पार्श्वभूमीवर घडलेल्या तत्त्वसवादाची नाटके आहेत ' दूतवाक्य ' नाटकात महाभारतातील कृष्णशिष्टाईचा प्रसग नाट्यरूपाने मांडलेला आहे. 'दूतघटोत्कच' नाटकातील प्रसंग भासाने आपल्या कल्पनेतून निर्माण केला आहे. भारतीय युद्ध चालू असताना, अभिमन्यूचा वध झाल्यावर, समेटाचा आणखी एक प्रयत्न करण्यासाठी पांडवाचा दूत (Ambassador) म्हणून घटोत्कच कौरवाच्या शिबिरात आलेला आहे अशी कल्पना करून भासाने हे नाट्य रचले आहे. ही एकांकी नाटके परिचित वाङ्मयात वसत नसल्यामुळे आधुनिक संस्कृत-नाट्य समीक्षक धुंडाळ्यात पडले आहेत. ही स्वतंत्र नाटके नसून कुठल्यातरी मोठ्या नाटकातले सुटे अंक आहेत असेही सुचविण्यात आले आहे. परंतु राजकीय पार्श्वभूमीवर तत्त्वसवाद हे सूत्र पकडले म्हणजे ह्या नाट्यरचनेचा अर्थ लागू शकतो.

तत्त्वसवादाचा नाट्यबंध हा रचनेचा एक अभिनव प्रकार म्हणून समजला पाहिजे. चर्चेच्या मिषाने एकत्र आलेल्या व्यक्तींच्या क्षोभ प्रक्षोभाचे चित्रण हा भासाच्या नाट्यरचनेचा हेतू आहे. या चित्रणात व्यक्तिदर्शन आहे, उसळलेल्या विचाराचा आविष्कार आहे आणि त्यामुळे नाट्यही आहे. हे नाट्य वेगळ्या प्रकारचे आहे. हा वेगळेपणा हेच या नाट्यरचनेचे वैशिष्ट्य म्हणून दाखविता येईल.

अशा राजकारणी तत्त्वसंवादपर नाट्यरचनेचा (A political discussion play) असाधारण नमुना म्हणून विशाखदत्ताच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकाचे नाव अभिमानाने घ्यावे लागते. संस्कृत नाट्यसाहित्यात हे नाटक अनेक दृष्टींनी अद्वितीय आहे. नान्दी, सूत्रधार, प्रस्तावना, भरतवाक्य, अंकरचना, पताकास्थान इत्यादि संस्कृतनाट्यांच्या सर्वसाधारण तांत्रिक वैशिष्ट्यांचा उपयोग विशाखदत्ताने आपल्या नाट्यरचनेत केलेला असला तरी या नाटकाचे अंतरंग सर्वस्वी चाकोरीबाहेरचे आहे. नायक आणि नायिका यांच्याबद्दलचे महत्त्वाचे संकेत 'मुद्राराक्षस' नाटकात झुगारून दिलेले आहेत. या नाटकाचा नायक कोण याचा संभ्रम पारंपारिक टीकाकारांना पडलेला आहे; याचा अर्थच असा की या नाटकात पारंपरिक नायक नाही. या नाटकात नायिका पण नाही. इतकेच नव्हे तर एक गौण स्त्रीपात्र सोडले तर यात स्त्रीपात्रे नाहीत. प्रेमाचे रंग नाहीत, की हास्याचा फवारा नाही. शृंगार आणि हास्य यांची जोड देऊन विविध रसांची खुलावट करण्याची संस्कृत नाट्यांची ठोकळ आणि लोकप्रिय मांडणी येथे आढळणार नाही. नंदवंशाचा उच्छेद आणि चंद्रगुप्ताच्या साम्राज्याचा पाया स्थिर करण्याचे यत्न या घटना आणि चाणक्य, चंद्रगुप्त, इत्यादि पात्रे ऐतिहासिक आहेत, तरी ऐतिहासिक नाटक म्हणून 'मुद्राराक्षस'ची रचना केलेली नाही. दोन राजकारणपटु मुत्सद्यांच्या विलक्षण डावपेचांनी या सबंध नाटकाची वीण भरलेली आहे. नन्दवंशाचा अभिमानी आणि एकनिष्ठ सेवक अमात्य राक्षस चन्द्रगुप्ताला उखडून पाडण्याच्या प्रयत्नात आहे, आणि राक्षसाचे सर्व डावपेच हाणून पाडून, त्याला कोंडीत पकडून, चंद्रगुप्ताचे अमात्यपद त्याला स्वीकारायला भाग पाडणे हा कौटिल्याच्या राजनीतीचा उद्देश आहे. ही बौद्धिक झगपट या नाटकाचा प्राण आहे. नाटकाचे सबंध वातावरण बुद्धीच्या झगमगाटाने उजळलेले आहे. नाटकातील पात्रे, प्रसंग, घडलेली प्रत्येक घटना कौटिल्याच्या राजनीतीचा एक आविष्कार म्हणून प्रकटलेल्या आहेत. नाटकात गुप्तहेरांच्या कामगिरीचे निवेदन आहे, राजनीतीच्या तत्त्वांची चर्चा आहे, आणि असे असूनही संवादात एक प्रकारचा जिवंतपणा आहे. एखाद्या खेळातील प्रत्येक डाव आणि हालचाल ज्याप्रमाणे ताणलेल्या उत्सुकतेने पहात रहावी तशी या नाटकाच्या वाचनीत

आपली अवस्था होते. राजनीती म्हणजे बुद्धिबळाचा खेळ. या खेळातले प्यादे आणि मोहरे जसे जसे मागे पुढे सरकतात तसे तसे विस्मयाचे धक्के आपल्याला बसतात. प्रसंगाची गुंफण नाटककाराने अशीच केली आहे. दूरगामी राजनीतीच्या जालाप्रमाणे 'मुद्राराक्षसा'ची रचना बांधीव आहे, सप्रयोजन आहे, एका अन्तर्गत मध्यवर्ती सूत्राचा सहेतुक आविष्कार म्हणून केलेली आहे. साहजिकच रसानुकूलता आणि आलंकारिक भाषाशैली यांचा मोह लेखकाला पडलेला नाही. इतकेच संकेत बाजूस ठेवताना विशाखदत्त आणखी एक पाऊल पुढे गेला आहे. नाट्याचा विषय काहीही असला तरी 'मोक्ष' या पुरुषार्थावर नजर ठेवण्याचे संस्कृत नाट्याचे धोरण आहे. विशाखदत्ताने मात्र आपल्या विषयाशी सुसंगत असा ' अर्थ ' हा पुरुषार्थच मुख्य मानून त्याच्या सिद्धीसाठी प्रसंगी अपरिहार्य अशा कपटनीतीचे समर्थन केले आहे. नेहमीची चाकोरी सोडून तत्त्वसंवादात रमलेले आणि केवळ बुद्धीचा प्रकाश घेऊन आलेले ' मुद्राराक्षसा 'सारखे राजकारणी आणि तत्त्वसंवादपर नाटक संस्कृत नाट्याच्या जमान्यात कसे निर्माण झाले याचे आश्चर्य वाटावे, इतके ते आधुनिक आहे. अशा नाट्यरचनेचे अनुकरण पुढे झालेले दिसत नाही. पण भासाने अशा रचनेचा लहानसा आरंभ केला आणि विशाखदत्ताने त्यातून परिणत नाट्य निर्माण केले ही निःसंशय अभिमानाची गोष्ट आहे.

[५]

शृंगार आणि वीर यांपैकी एका भावाला मध्यवर्ती मानून त्याभोवती इतर भावभावनांचे चित्रण करावे असा संकेत मान्य झाल्याने हास्याला गादीचा मान मिळालेला दिसत नाही. हे विधान खरे असेल तर त्यात ' शिष्ट ' संस्कृत साहित्यात हास्यप्रधान नाट्यरचना का निर्माण झाली नाही याचे कारण सापडण्यासारखे आहे.

याचा अर्थ असा नव्हे की संस्कृत नाट्याला हास्याचे वावडे आहे. परंतु

' शृङ्गाराद् हि जायते हासः ' असा दडक भरतमुनींनी दिल्यामुळे प्रणयप्रधान नाटकाच्या सदर्भात हास्यरसाची योजना करण्याची प्रथा सस्कृत नाम्यसृष्टीत पडलेली दिसते. हा हास्यरस अनुषगाने आलेला आहे हे सागणे नकोच. प्रणयप्रधान नाटकात दरबारी, म्हणजे राजा नायक असलेल्या, नाटकाचा नमुना अधिक मान्यता पावलेला होता. अशा नाटकात राजाचा प्रणय आणि अन पुरातील हेवेदावे याचे चित्रण करताना खेळकर वातावरण निर्माण करण्याची पद्धती बहुतेक नाटककारानी योजिली होती. या रचनेत राजाचा मित्र आणि सहचर विदूषक, प्रेमप्रकरणात साहाय्य करणारी पीटमर्द, विट इत्यादि शिक्षित मडळी आणि अन्त पुरातील चेट, चेटी किंवा दासी हे सेवक अशी पात्रे आपाततः येऊ लागली. प्रेमाच्या मत्सरातून उद्‌भवलेली भाडणे, राजाने आपल्या प्रेयसीशी एकान्त करण्याची मधी साधली असता राणीने एकाएकी येऊन हे चोरटे प्रेम उघड्यावर आणल्यामुळे राजाची उडालेली तारांबळ, अन्त.पुरातील चतुर दासी आणि मूर्ख विदूषक याचे झगडे, इत्यादि अनेक प्रसग अशा नाम्यरचनेत निर्माण करून हास्याची रासरास पिकविणे मुळीच अवघड नव्हते. प्रणयप्रधान नाटकात अशा प्रकारचा हास्यरस वारवार आढळून येतो. परतु राजा आणि त्याचे अन्त पुर ही मर्यादा इतकी तोकडी आहे की एकदा-दोनदा असे प्रसग चित्रित केल्यावर त्याच त्या प्रसगाची पुनरावृत्ती केल्याशिवाय नाटककाराना गत्यतर उरले नाही. या प्रसगाचा जसा एक साचा निर्माण झाला तसा पात्रा चाही. दरबारच्या आणि अन्त पुराच्या परिसरात वावरणाऱ्या या पात्राचे स्वभावधर्म जणू टरल्यासारखे होते: विदूषक म्हटला म्हणजे खादाड, भित्रा, मूर्ख, बडबड्या ब्राह्मण. दासी म्हटली म्हणजे अतरग भेदणारी आणि विदूषकाला प्रिया प्रसगी राजालाही बोटावर नाचविणारी चतुर प्रणयदूती. पीठमर्द आणि विट हे सुशिक्षित, कलामिश्र, वाङ्मयीन चातुर्य असलेले आणि शृगाराच्या सर्व तऱ्हा माहीत असलेले असे प्रणयप्रकरणातले सचिव. विषयाची मर्यादा आणि पात्रनिर्मितीचे सकेत अशा रीतीने दृढ झाल्याने मात्र कालिदासापासून तो राजशेखरापर्यंत किंवा पुढील ऱ्हासकालातही हास्याच्या चित्रणात काही फरक पडला नाही. नाटककाराच्या वैयक्तिक सामर्थ्यामुळे एखाद्या विदूषकाचे अव्वल

दर्जाचे पात्र निर्माण झाले किंवा एखादा विशेष विनोदी प्रसंग उभा राहिला तर तेवढ्याच जिव्हाळ्याचा या हास्यात दिसून यावयाचा. येरव्ही शिळ्या कढीला ऊत आणण्याचाच बहुतेक प्रकार. दरबारी नाट्यरचनेचा प्रभाव सामाजिक नाटका-वरही येवढा झालेला दिसतो की येथेही विदूषक आला आणि एका ठराविक पद्धतीच्या हास्याची निर्मिती तशीच होत राहिली. भवभूतीने विदूषक टाळला आणि त्याच्या ऐवजी पीठमर्दाचे पात्र योजिले. वस्तुत: हा बदल सामाजिक नाट्यरचनेस हृद्य होता. परंतु संस्कृत पंडितांनी आणि बहुतेक आधुनिक टीका-कारांनी विदूषकाचा अभाव हे भवभूतीचे वैगुण्य मानून, भवभूतीला विनोदाची दृष्टीच नाही असा निर्वाळा देऊन टाकला! खळखळ हास्य निर्माण करणारी बुद्धी भवभूतीला नाही. स्वभावत: तो गंभीर होता हेही खरे. हास्यनिर्मितीची त्याची मर्यादाही स्पष्ट आहे. परंतु मकरंदाने नवरीचे सोंग घेऊन नदनाशी लग्न लावून त्याचा फजितवाडा केल्याचा जो प्रसंग भवभूतीने 'मालती माधव' नाटकात रचित केला आहे त्यातील नर्म आणि मार्मिक विनोद उपेक्षणीय खास नाही. भवभूतीबद्दलचे वरील मत विवेचक बुद्धी कमी पडल्याचे लक्षण मानावे, की हास्याच्या ठराविक परंपरेबद्दल जी आदरबुद्धी तिचे द्योतक समजावे! कसेही असले तरी संस्कृत नाट्यरचनेने हास्याला नुसते गौण स्थान आले येवढेच नसून, हास्यनिर्मितीचा एक सांकेतिक बंध आणि आणि त्याचा देखील तयार झालेला होता, हे येथे मुख्यतः सुचवायचे आहे.

प्रणयाच्या संदर्भात आलेला हा विनोद राजाची फजिती आणि विदूषकाची करामत किंवा बावळटपणा यावर मुख्यतः अवलंबून आहे. या संदर्भाच्या आणि त्यातून उद्भवणाऱ्या विनोदाच्या मर्यादा स्पष्ट आहेत. परंतु प्रासंगिक किंवा स्वभावनिष्ठ विनोद असा उल्लेखने उदित झाला तरी वाचिक विनोदाला बंध उरवून होण्याचे तसे कारण नाही. ही जाणीव काही नाटककारांना तरी होती याची साक्ष संस्कृत नाट्यरचनेत दिसते. विदूषकी टोपी चढवून, बावळटपणाचे सोंग घेऊन अन्तःपुरात मुक्त संचार करणारा विदूषक आपली जिव्हा तरवारीच्या पट्ट्याप्रमाणे फिरवायला मोकळा होत आणि त्याच्या या वाचिक प्रहारात राज पासून तो दासीपर्यंत कोणाचीही मर्मस्थाने भेदण्याचे सामर्थ्य निर्मित होते.

सामाजिक चालीरीती आणि समाजात प्रतिष्ठा पावलेल्या व्यक्ती यांची व्यंगस्थळे हुडकून त्यांचा अत्यंत मार्मिक आणि भेदक उपहास करायला विनोद हे एक अमोघ शस्त्र आहे. कालिदास–शूद्रकासारख्या नाटककारांनी विदूषकी विनोदाचा उपयोग अशा रीतीने फार चातुर्याने करून घेतलेला आहे. दोघांचेही विदूषक मोठे निरट आहेत आणि राजा–राणी किंवा नायक–नायिका यांची त्यांनी प्रसंगोपात उडविलेली रेवडी किती मार्मिक तितकीच निखालस सडेतोड आहे. संस्कृत नाट्याच्या सांकेतिक रचनेत हा जो वाचिक विनोद निर्माण

जन्मास आला असता. परंतु हे असे झाले नाही. कालिदासाचाच प्रयत्न फसला. आणि याचे कारण असे की विदूषकाला प्राधान्य देऊन विनोदी नाट्य-रचना करताना, नायकाचे चित्रणही उपहासाच्या रंगानी करण्याची जबाबदारी कालिदासाने घेतली नाही; किंवा त्याला घेता आली नाही. अग्निमित्र हास्यास्पद होतो खरा; पण त्याचे राजेपण, त्याचा पराक्रम, त्याचे आदर्श गुण इत्यादि थोरपणाच्या गोष्टी आहेत तशाच कायम आहेत; आणि विदूषकाचे सांकेतिक गौण स्थानही कोणी विसरलेले नाही. त्यामुळे अग्निमित्राला नायक म्हणवत नाही आणि विदूषकाला नायक म्हणण्याची सोय नाही, अशी विचित्र परिस्थिती या नाट्यरचनेत निर्माण झाली आहे! नायकाची थट्टा किंवा फजिती होत असतानाही त्याच्या स्वभावचित्रणात असा एक आभास उत्पन्न केलेला असतो की, नायकाला वाटेल ते शक्य आहे; इतका तो थोर आहे; तो काही हालचाल करीत नाही आणि विदूषक, दासी किंवा इतर साहाय्यक यांच्याकडून तो आपला कार्यभाग साधून घेतो तो केवळ त्यांना संधी देण्यासाठी! या आभासामुळे खरीखुरी उपहासप्रधान हास्यानिष्पत्ति निर्माण होऊ शकली नाही. नायक-नायिका यांचे चित्रणही अनिर्बंध उपहासाच्या पद्धतीने हास्याविना असा नाट्यबन्ध तयार होणे कठिण आहे. कालिदासाला इतका धीटपणा दाखविता आला नाही आणि म्हणून त्याची नाट्यरचना फसली. अर्थात तत्कालीन परिस्थितीत असा उपहास शक्य नव्हता हे मात्र लक्षात घेणे आवश्यक आहे. समाजातील श्रेष्ठ व्यक्ती राजा; नाटके त्याच्या आश्रयाने चालणार; नाटकाचा नायकही तोच. शिवाय नायकाचे चित्रण आदर्शरूपाने करण्याचा बाङ्मयीन संकेत शिष्टमान्यता पावलेला. अशा परिस्थितीत राजाचा उपहास एका ठरीव मर्यादेपलीकडे कसा करता येईल? या अडचणीतून कालिदासाला मार्ग काढता आला नाही आणि त्यामुळे तो उपहासप्रधान रचनेला आवश्यक असा नाट्यबन्ध निर्माण करू शकला नाही. आपल्या पुढील नाटकात तर कालिदासाने विदूषकाला महत्त्वाचे स्थान देण्याचेच सोडून दिले आणि आपल्या राजनायकाच्या मारदम्न रुबाबाला बाध येणार नाही इतपतच विदूषकाचा उपहास वेनदार केला.

कालिदासाचा किंवा पुढील नाटककारांनी गिरविला. याला अपवाद एक शूद्रक. कालिदासाला जाणवलेली अडचण शूद्रकापुढे नव्हती. त्याचा नायक राजा नव्हता. याचा फायदा घेऊन म्हणा, किंवा असाधारण प्रतिभेमुळे म्हणा, शूद्रकाने आपल्या 'मृच्छकटिक' नाटकात विनोदाचे एक अपूर्व विश्व तयार केले. येथे विदूषक आहे आणि त्याच्या वाचिक विनोदाला विलक्षण धार आहे. पण त्याच्याबरोबरच चेट, चाण्डाल, रस्त्यावरची देखरेख पाहणारे शिपाई, अधिकारी, ही पात्रे पण आहेत; आणि दिलखुलासपणे बोलणारे रस्त्यातले कडेचे जुगारी पण आहेत. या सर्वांना विनोदबुद्धी आहे. इतकेच नव्हे तर शर्विलकासारख्या एका उपकथानकाचा नायकही विनोदाला पारखा नाही. शूद्रकाची आणखी एक अपूर्व निर्मिती म्हणजे शकारासारख्या खलनायकाचे विनोदी पात्र म्हणून त्याने केलेले चित्रण. भासापासून स्फूर्ती घेऊन शूद्रकाने रंगविलेले हे विनोदाचे विश्व सांकेतिक आणि मर्यादित बन्धाच्या पलीकडे जाणारे आहे. परंतु हा प्रकारदेखील संस्कृत नाट्यात स्थिर झाला नाही. संस्कृत नाट्यसमीक्षेमधील संदर्भ पाहिले म्हणजे शूद्रकाच्या नाट्यनिर्मितीचे कोणी फारसे कौतुक केले नाही असेच म्हणण्याची पाळी येते. हे असे का झाले? प्रणयप्रधान दरबारी नाट्याची आणि काव्यविलासाने नटलेल्या ललित बन्धाची मातब्बरी तत्कालीन रसिकांना आणि विद्वानांना अधिक मान्य होती? पारंपरिक नाट्यरचनेचा आदर अधिक खोलवर रुजलेला होता? का, हास्याच्या द्वारे होणारी करमणूक उथळ समजली जात होती? अर्थात हे सारे तर्क आहेत. हास्याला मध्यवर्ती स्थान देण्याची कल्पना 'सिद्धान्त' नव्हती

'शिष्ट' नाट्यात जे झाले नाही ते मग पुढे 'प्रहसन' या नाट्यप्रकारात झाले आणि येथे हास्याला मध्यवर्ती स्थान लाभले. उपलब्ध प्रहसने दहाव्या-अकराव्या शतकापासूनची आहेत. 'भगवदज्जुकीय' सारखे एखादे प्रहसन बरेच जुने असल्यास असावे. या प्रहसनात दरबारी वातावरण किंवा गुरु शिष्य यांच्या संबंधातून उत्पन्न होणारा परिहास मुक्तमनाने रंगविलेला आढळतो. येथे गणिकेच्या मागे लागलेला राजा, त्या गणिकेची थेरडी आई, गणिकेच्या लोभाने जमा होणारी दरबारी मंडळी, साधू, न्हावी अशी खालच्या सामाजिक थरातली पात्रे, बढाई मारणारा सेनापती, ढोंगी गुरू आणि त्याचा सवाई शिष्य अशा अनेक पात्रांचे उपहासगर्भ, अतिशयोक्त पण सामाजिक मर्मांची थट्टा करणारे चित्रण आढळून येईल. नाट्यरचनेचे सामान्य संकेत आणि प्रणयाचे मध्यवर्ती सूत्र येथे अवलंबिलेले असले तरी प्रहसनाची एकंदर वीण उपहासाची, परिहासाची आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. या परिहासाला मर्यादा नाही. पात्रांना आणि प्रसंगांना ठरीव मर्यादा पडली तरी वाचिक विनोदाला येथे धरबंध नाही इतका की प्रहसनातील विनोदाने अनेक वेळा श्लील-अश्लील-पणाच्या आणि सभ्यपणाच्या मर्यादाही पार झुगारून दिलेल्या आहेत. प्रहसनाची नायिका एक तरुण वेश्या आणि तिची वृद्ध आई एक कुटीण, अशी पात्रे येथे असल्यामुळे ग्राम्यपणाला कदाचित मर्यादा राहिली नसेल. परंतु सूचकतेऐवजी, संभोग आणि त्याशी संबद्ध अशा गोष्टी स्पष्ट शब्दांनी बोलण्याचा आचरटपणा करण्याचे कलादृष्ट्या तरी कारण नव्हते. या ग्राम्यतेमुळे म्हणा किंवा हास्याबद्दलच्या रूढ कल्पनेमुळे म्हणा, प्रहसनाला 'शिष्टता' कधीच लाभण्याची शक्यता नव्हती. 'भगवदज्जुकीय' सारखे प्रहसन हा निराळा अपवाद. यात गणिकेच्या देहात एका योगी पुरुषाचा आत्मा आणि योग्याच्या देहात गणिकेचा आत्मा यमदूताच्या चुकीमुळे ठेवला जातो आणि त्यामुळे जो विलक्षण गमतीचा प्रसंग उत्पन्न होतो त्याचे फार सुरेख वर्णन आहे. पण अशा प्रसंगनिष्ठ विनोदापेक्षा शाब्दिक आचरटपणाचा मार्गच प्रहसनाने निवडला. आणि एकंदरीत हास्यप्रधान नाट्याला संस्कृत नाट्यसृष्टीत महत्त्वाचे लक्षणीय असे स्थान प्राप्त झाले नाही.

[६]

नाट्याची रचना करताना शृंगार, वीर, हास्य अशा मानवसुलभ एखाद्या भावाचे अधिष्ठान घेणे स्वाभाविक आहे, अपेक्षित आहे. परतु काही वेळा एखादे तत्त्व प्रतिपादन करण्याच्या उद्देशाने मुद्दाम नाट्याचा बन्ध निवडला जाणे शक्य आहे. अशी ही रचना सहेतुक म्हणावी लागेल. नाट्यरचनेत एखादे तत्त्व अनुस्यूत असणे किंवा कथाविषयातून ते सूचित होणे वेगळे, आणि तत्त्वप्रतिपादनासाठी किंवा तत्त्वप्रचारासाठी नाट्याची चौकट उभी करणे वेगळे. या दुसऱ्या प्रकारचे नाटक नाटकासाठी म्हणून रचलेले नसते. जन-समुदायाला आवाहन करणाऱ्या एका वाङ्मयीन बन्धाचा हेतुपुरस्सर साधन म्हणून केलेला हा उपयोग आहे. अशा नाटकांना तत्त्वप्रचाराची सहेतुक नाटके असे मी म्हटले; आजच्या शब्दांत त्यांना प्रचारकी नाटके म्हणता येईल. संस्कृत नाट्यसृष्टीत अशा रचनेचा उपयोग धर्मप्रचारासाठी झालेला दिसतो. अश्वघोष या अतिशय जुन्या बौद्ध कवीची नाटके अत्यंत त्रुटित स्वरूपात सापडली आहेत. ती धर्मतत्त्वाचे प्रतिपादन आणि धर्मपरिवर्तन दर्शविण्यासाठी रचलेली असावीत.

एखाद्या प्रसिद्ध कथेचा किंवा आख्यायिकेचा उपयोग वरीलप्रमाणे तत्त्व प्रचारासाठी जसा करून घेता येईल त्याप्रमाणे संपूर्णपणे काल्पनिक आणि प्रतीकात्मक असे नाट्यकथानक रचले जाणेदेखील शक्य आहे. अकराव्या शतकातल्या कृष्णमिश्र या कवीचे 'प्रबोधचंद्रोदय' हे नाटक या दुसऱ्या प्रकाराचे उदाहरण आहे. याची रचना वेदान्ताचे तत्त्वज्ञान सांगण्यासाठी म्हणून झालेली आहे. या नाटकाचा आणखी एक अधिक महत्त्वाचा विशेष म्हणजे हे नाटक प्रतीकात्मक (Allegorical) आहे. विशिष्ट तत्त्वे, सद्गुण, दुर्गुण, ही या नाटकातील पात्रे आहेत; आणि नाट्यरचनेचा ठराविक बन्ध योजून सद्गुणाचा दुर्गुणावर विजय झालेला दाखविताना वेदान्ताचे प्रतिपादन येथे करण्यात आले आहे. असे प्रतीकात्मक नाटय म्हणजे मात्र केवळ बौद्धिक खेळ आणि रचनेची कसरत. कलेच्या दृष्टीने अशा नाटकांचे फारसे

महत्त्व नसले तरी नाट्यरचनेचा एक विशेष प्रकार म्हणून त्याची दखल घ्यायला हवी

[७]

आरंभी संस्कृत नाट्यरचनेचे दशरूपक म्हणून जे दहा प्रकार सांगितले त्यातील काही वेगळ्या बंधाकडे आता वळायचे आहे. आपण आतापर्यंत पाहिलेल्या नाटकात दोन, तीन, चार अंकापासून दहा अंकापर्यंत रचना असलेली नाटके येऊन गेली आहेत. भासाच्या 'पञ्चरात्र' नाटकाचे तीन अंक आहेत. 'नाटिका' सामान्यतः चार अंकी असते. हर्षाच्या 'प्रियदर्शिका' आणि 'रत्नावली' या चार-अंकी नाटिका होत. बहुतेक 'नाटका'त पाच किंवा सहा अंक असतात. 'प्रकरण' नाट्याचे नियमाप्रमाणे दहा अंक असतात. प्रदीर्घ रचनेचा एक विलक्षण प्रकार म्हणून 'हनुमन्नाटक' सांगितले पाहिजे. याचे चौदा अंक आहेत!

रचनेच्या दृष्टीने या रूपकातील एक महत्त्वाची बाब म्हणजे एकांकी नाटक किंवा एकांकिका. एकांकी नाट्यरचनेचा प्रकार (One-act Play) पाश्चात्य नाट्याच्या अनुकरणाने मराठीत आलेला असेल तर संस्कृत नाट्याचा आम्हाला पार विसर पडला होता असे म्हटल्याशिवाय गत्यंतर नाही. संस्कृत नाट्यसृष्टीत एकांकिका आहे याची साक्ष वरील दशरूपकातच आहे. दहा प्रकारांपैकी भाण, प्रहसन, व्यायोग, वीथि आणि अङ्क हे पाचही प्रकार एकांकी रचनेचे आहेत. शृंगार किंवा वीररसाची कथा आणि पाच ते दहा अंकांची मांडणी हा 'नाटक' नामाचा प्रकार अधिक मान्यता पावला, रूढ झाला, लोकप्रिय झाला. म्हणून कदाचित एकांकी रचनेकडे रसिकांचे फारसे लक्ष गेले नसेल. पण हा नाट्य रचनेचा प्रकार सरसकटपणे जुना आहे, अस्सल आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. आता उदाहरण घेतले तर 'प्रहसने' बहुधा एक अंकी असतात. परन्तु काही प्रहसनात दोन अंक आहेत. एकांकी रचनेत 'शिष्ट' मानल्या गेलेल्या नमुने

दुडकताना माझ्या नजरेसमोर भासाची महाभारत-नाटके येतात भासाची ही पाच नाटके माझ्या दृष्टीने तरी अपूर्व आहेत. ही सगळी नाटके एकाकी आहेत; त्यांची वस्तू महाभारतातून घेतलेली किंवा कल्पनेने महाभारताशी जुळविलेली आहे आणि तरीही या नाटकांतील विविधता आजही मन थक्क करील अशी आहे. 'मध्यमव्यायोग' नाटकात भीम आणि घटोत्कच यांची भेट आहे; घटोत्कचाने आपल्या पित्याला आजवर पाहिलेले नसल्यामुळे दोघांच्या या भेटीत अत्यंत हृद्य असे नाट्यव्याजोक्ति (Dramatic Irony) निर्माण होते. दोघे एकमेकांशी लढतात. शेवटी घटोत्कच भीमाला आपल्या आईकडे घेऊन जातो. आणि अशा रीतीने एक करुण उपकथानकातून उत्पन्न होणारे हे नाट्य वीररसात परिणत होते आणि त्याचे पर्यवसान शृंगारमीलनात होते. भासाची 'दूतवाक्य' आणि 'दूतघटोत्कच' ही दोन एकांकी दूतनाटके तत्त्वसंवादी नाटकाची उदाहरणे (Discussion Play) म्हणून मी मागे उल्लेखिली आहेत. आणि 'ऊरुभङ्ग' आणि 'कर्णभार' या एकांकिका शोकात्म नाट्याची (Tragedy) उदाहरणे होत असे मी मानतो. या पाच एकांकिका-मधील रचनेची ही विविधता संस्कृत नाट्यसृष्टीत अलक्षित राहिली हे दुर्दैव म्हटले पाहिजे.[४]

असाच आणखी एक आगळा नाट्यरचनेचा प्रकार म्हणजे 'भाण'. भाण हे एकांकी नाटकच होय. यातील मुख्य पात्र म्हणजे विट. यात मुख्यतः परिपोष होतो तो शृंगार किंवा वीर या भावांचा या रचनेचे वैशिष्ट्य असे की यात विट हे एकच पात्र असते एकटा विट सर्व अंकभर बोलत असतो. त्याच्या बोलण्यातून वेगवेगळी पात्रे आणि प्रसंग सूचित होतात. प्रत्यक्ष रंग-भूमीवर एखादा प्रसंग घडत नाही, किंवा विटाशिवाय दुसरे पात्र येत नाही संभाषणाचा आभास उत्पन्न करण्यासाठी, संस्कृत नाट्यशास्त्रात ज्याला 'आकाशभाषित' म्हणतात त्या तंत्राचा उपयोग केला जातो; म्हणजे रंग भूमीवर असलेला विट, पडद्याआड वेगवेगळी पात्रे आहेत अशी कल्पना करून त्यांच्याशी बोलतो; आणि त्यांची उत्तरे आपण ऐकल्याचा बहाणा करून स्वतःच ती बोलून दाखवितो. श्रोत्यांना हा संवाद विटाच्या मुखातूनच ऐकायला

मिळतो; पण विटाच्या अभिनयाने आणि या आकाशभाषिताच्या तंत्राने संभाषण चालू असल्याचा देखावा मात्र निर्माण होतो. रचनेचा हा प्रकार केवळ एकाकी नाही, एकपात्री आहे, हे आता समजून येईल.

मागे म्हटल्याप्रमाणे 'प्रहसन' हा नाट्यप्रकार सामाजिक व्यंगाचा उपहास करणारा नाट्यबन्ध म्हणून रूढ व्हावयाला आणि परिणत व्हावयाला अवकाश असूनही विनोदाबद्दलच्या दृष्टिकोनामुळे किंवा प्रहसनातील आचरट आणि अश्लील विनोदामुळे प्रतिष्ठेला मुकला. तसाच थोडासा प्रकार 'भाण' या नाट्यरचनेचा झालेला दिसतो. भाणातील शृंगार सूचक असला तरी उत्तान आहे. त्यामुळे प्रहसनाप्रमाणेच शिष्ट आणि नागर श्रोत्यांना भाणाचा नाट्य प्रयोग संकोच उत्पन्न करणारा व टल्यास नवल नाही. भाणाच्या बाबतीत आणखी एक गोष्ट आहे या एकपात्री नाटकातील विट हा शिक्षित,-कलाभिज्ञ, जग पाहिलेला, वाङ्मय आणि कला यांचे प्रेम असलेला आणि सामाजिक रूढींची विशेष फिकीर न करणारा असा असतो. त्याच्या एकमुखी भाषणात अनेक मार्मिक आणि काव्यात्म अवलोकने असतात. उपहासाचे शस्त्र वापरून प्रहसनाला सामाजिक व्यंगावर प्रहार करण्याचे जे कार्य साधता येते तसेच विटाच्या *मार्मिक आणि सखोल अवलोकनातून भाणाला साधता येण्यासारखे आहे.* उपलब्ध प्रहसनात हे सामाजिक कटाक्ष दिसतातही. पण ग्राम्यतेच्या आहारी जाऊन प्रहसनाने जशी प्रतिष्ठेची मर्यादा सोडली तशी उत्तानपणामुळे भाणाने सोडली. आणि शिवाय, लेखकांनी विटाच्या शिक्षित आणि काव्यात्म वृत्तीचा आपल्या लेखनात इतका अतिरेक केला की भाण हा नाट्याचा प्रकार होण्या-ऐवजी, दीर्घ पल्लेदार समासांनी सजलेला आणि शब्दार्थांच्या अलंकारांनी भारावलेला असा निबंधलेखनाचा प्रकार झाला! अगोदरच संस्कृत नाट्यरचनेत भाषेच्या विलासाचे पारडे जड झालेले होते. त्यात 'भाणा'सारख्या एकपात्री रचनेत प्रत्यक्ष संवादाचा अभाव असल्याने, नाट्याची आणि नाट्यपूर्ण संभाषणाची मर्यादा विसरली जाण्याचा धोका फार मोठा होता. 'भाणा'चा रचनाप्रकार नेमका या धोक्याच्याच आहारी गेला आणि परिणामतः एका अभिनव नाट्यरचनेचा रंगभूमीच्या दृष्टीने बळी गेला! संस्कृत नाट्यसृष्टीकडे

आज पाहताना मात्र नाट्यरचनेचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रकार मुद्दाम लक्षात घ्यावयास हवा.

[८]

संस्कृत नाटकाविषयी बोलताना आतापर्यंत वाङ्मयीन दृष्टिकोनातून मुख्यतः बोलावे लागले आहे. याची कारणे दोन: भरताच्या नाट्यशास्त्रात अभिनयकला आणि नाट्यप्रयोग यासंबंधि सूक्ष्म आणि तपशीलवार विवेचन आहे. पण हे विवेचन तात्त्विक स्वरूपाचे आहे, अभिनयाच्या काही संकेतांशी निगडित आहे, बरेचसे मार्गदर्शनाच्या स्वरूपाचे आहे. या संकेताप्रमाणे आणि नियमाप्रमाणे संस्कृत नाटकाचा प्रयोग कसा होत असावा याचे शास्त्रीय वर्णन करता येणे शक्य नाही असे नाही. अशा काही संकेतांची आणि प्रायोगिक गोष्टींची कल्पना 'संस्कृत नाट्याचे विशेष' पाहताना आपल्याला आलेली आहे. पण संस्कृत नाट्यप्रयोग आपल्याला प्रत्यक्ष पाहायला मिळालेले नाहीत. संस्कृत नाट्यात आणि आपल्यात कालाचे इतके प्रदीर्घ अंतर आहे की, संस्कृत प्रयोगतंत्राची कल्पनाही करता येणे सामान्यतः कठीण झाले आहे. अशा प्रयोग करण्याचा प्रयत्न आपल्या माहितीच्या कालात कोणी केलेला नाही. आज असा प्रयोग कोणी केला तर सर्वस्वी बदललेल्या अभिरुचीच्या प्रेक्षकांना तो कितपत समजेल आणि आवडेल हाही एक प्रश्न आहे. मधूनमधून संस्कृत नाटकाचे प्रयोग जेव्हा होतात तेव्हा त्यांचे तंत्र अर्वाचीनच असते हे सांगावयास नकोच. अशा रीतीने सांकेतिक तंत्र आणि कालाचे अंतर ही एक अडचण संस्कृत नाटकाचे प्रायोगिक स्वरूप समजून घेताना जाणवते. दुसरी गोष्ट अशी की, नाट्याचे विवेचन करणारे जे शास्त्रग्रंथ संस्कृतात भरतानंतर झाले आहेत त्यात मुख्यतः नाट्याच्या लेखनतंत्राचा विचार आहे. एखाद्या नाटकाची प्रायोगिक समीक्षा कुठे केलेली नाही.

परंतु एखाद्या नाटकाचे लिखित रूप लक्षात घेऊन त्याचा प्रयोगाच्या दृष्टीने विचार करणे काही कठीण नाही. नाटक प्रयोगासाठी असते. तेव्हा नाट्य-

लेखनातच रंगभूमीच्या दृष्टीने काही प्रयोग (Experiments in stage technique) केलेले असतील तर अशा प्रायोगिक तंत्राची नोंद उद्बोधक झाल्याशिवाय राहणार नाही. किंबहुना, असा शोध घेतल्यावाचून संस्कृत नाट्यसृष्टीचे जे अवलोकन आपण करीत आहोत त्याची पूर्णता होणारही नाही

मात्र ज्या प्रायोगिक तंत्राविषयी (Stage technique) आणि तंत्रविषयक प्रयोगाबद्दल (Experiments in technique) येथे सांगावयाचे आहे ते दिग्दर्शकाच्या दृष्टिकोनातून नव्हे. नाटककाराने नाटक लिहून हातावेगळे केल्यावर रंगभूमीवर ते सादर करताना आणि नाटककाराचा आशय प्रेक्षकापर्यंत परिणामकारक रीतीने पोहोचविताना एखादा दिग्दर्शक कोणते तंत्र वापरील, कोणकोणत्या साधनाचा उपयोग करील हा एक स्वतंत्र विषय आहे. हे दिग्दर्शकाने योजिलेले प्रायोगिक तंत्र कालपरत्वे किंवा व्यक्तिपरत्वेही बदलते याची कल्पना नाट्याच्या अभ्यासकांना आणि रसिकांना आहेच. आपल्याला पाहावयाचे ते नाटककाराने आपल्या रचनेतच आणि रंगभूमीवरील दृश्यात्मकता किंवा नाटक सादर करण्याची पद्धती याना अनुलक्षून केलेल्या प्रयोगाविषयी.

नाटकाची कथावस्तू संवादातून सरळ उभी करावयाची हा नाट्यलेखनाचा राजमार्ग आहे. परंतु काही वेळा एखादी विशिष्ट कल्पना, एखादा विशेष प्रसंग, एखादी सूचक प्रतीकात्मक गोष्ट नाटकात कशी मांडावी याचे प्रयोग नाटककार करतो, असे दिसते.

या संदर्भात ज्याचे नाव आदराने आणि थोड्या अभिमानाने घ्यावे असा नाटककार भास होय. भासाच्या तेरा नाटकात कथारचनेचे आणि आशयाच्या अभिव्यक्तीचे असे प्रयोग कितीतरी आढळून येतात. पूर्वरंगाच्या पद्धतीमध्ये कलात्मक आटोपशीरपणा आणून सूत्रधार आणि स्थापक अशा दोन सदृश नटाएवजी एकाच नटाच्या द्वारे नाटकाचा प्रस्ताव करण्याची प्रथा भासाने सुरू केली त्याचे विवेचन पहिल्या व्याख्यानात आलेले आहे. इतर कोणी नाही तरी बाणभट्टाने भास नाटकाचे हे वैशिष्ट्य 'सूत्रधारकृतारंभै' — म्हणजे पारंपरिक स्थापकाएवजी सूत्रधाराने प्रस्तावित केलेली नाटके — या शब्दाने नोंदून ठेवले आहे बाणाने आपल्या भट्टत्या आयुष्यात भासाच्या नाटकाचे प्रयोग पाहिले

असण्याचा संभव आहे असे मला वाटते. म्हणून भासाचे हे अवलोकन मला निरर्थक वाटत नाही.

प्रत्यक्ष नाट्यरचनेत भासाने केलेले प्रयोग अनेक लक्षवेधी आहेत. बहुतेक सर्व संस्कृत नाटकांत अंकाची रचना सरळ असते. नियमाप्रमाणे एका अंकात एकच दृश्य असावयास हवे, म्हणजे एकच प्रसंग, एकच घटनास्थळ, हवेत पण अंकाची मांडणी करताना कथावस्तूच्या ओघाप्रमाणे दृश्य बदलत जाते, असे काही वेळेस घडतेच. एखादा प्रसंग अनेक लहान घटनांनी बनलेला असतो. या घटना एकापुढे एक घडतात; त्यांचे स्थळ भिन्न पण प्रयोगाच्या दृष्टीने सोयीचे म्हणून जवळच असते. अशा भिन्न स्थली एकापुढे एक घडलेल्या घटनांनी तो प्रसंग पूर्ण होतो आणि त्याने एक अंक व्यापलेला असतो. ही भिन्नता दर्शविण्यासाठी अंकाची विभागणी वेगवेगळ्या प्रवेशांत करण्याची पद्धती पुढील काळात अमलात आली. संस्कृत नाटकांत अंक विभागण्याची पद्धती नाही हे आपण पाहिले आहे. परन्तु भिन्न भिन्न स्थली एकापुढे एक घडणाऱ्या घटना नेहमीप्रमाणे दाखविण्याऐवजी एकाच वेळी, एकाच स्थली, किंवा शेजारी असलेल्या स्थलावर, दोन भिन्न घटना दाखविण्याचा प्रयोग किती नाटककारांनी आधुनिक काळातही केला आहे? भासाच्या काही नाटकांत रचनेचा हा वैशिष्ट्यपूर्ण प्रयोग आढळतो. 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकाच्या चौथ्या अंकात पद्मावती, वासवदत्ता आणि एक दासी प्रमदवनात फिरत येतात. दुसऱ्या बाजूने उदयन आणि विदूषक येतात. नंतर वासवदत्तेला परपुरुषदर्शन टाळणे आवश्यक आहे म्हणून तिन्ही स्त्रिया लताकुंजात प्रवेश करतात. उदयन आणि विदूषक नेमके या कुंजाच्या प्रवेशद्वारापर्यंत येऊन तिथेच बसतात. येथून पुढे जो प्रसंग घडतो तो या दोन्ही ठिकाणी. उदयनाला लताकुंजात कोणी आहे हे माहीत नाही; पण वासवदत्ता आणि पद्मावती यांनी उदयनाला पाहिले आहे; त्याचे आणि विदूषकाचे बोलणेही त्या लक्षपूर्वक ऐकतात; अशा रीतीने हा सर्व संवाद दोन्ही ठिकाणी चालतो; आणि तो एकमेकांत गुंफलेला आहे; कारण उदयन विदूषक यांच्या संभाषणाच्या प्रतिक्रिया वासवदत्ता आणि पद्मावती यांच्या उद्गारांतून किंवा संवादांतून व्यक्त होत असतात. एकाच वेळी घडणाऱ्या

दोन घटना एकत्र गुंफून भासाने हा प्रमदवनाचा प्रसंग रचला आहे. अशीच रचना भासाच्या 'चारुदत्त' आणि त्यावरून रचलेल्या शूद्रकाच्या 'मृच्छकटिक' नाटकात आहे. शकार वसन्तसेनेचा पाठलाग करतो आहे हे दृश्य चालू असताच, बळी ठेवण्यासाठी घराचे बाजूचे दार उघडून चारुदत्त, मैत्रेय आणि रदनिका येतात हेही दृश्य आहे. त्याचप्रमाणे मैत्रेय आणि चारुदत्त दागिन्याविषयी बोलत झोपी जातात; तेवढ्यात शर्विलकही येतो मदनिका आणि शर्विलक यांचे बोलणे चालू आहे त्याच वेळी वसन्तसेना आपल्या महालाच्या सज्जात आहे. या सर्व प्रसंगात दोन सर्वस्वी वेगळ्या घटना शेजारी शेजारी आलेल्या आहेत; काही वेळ त्या पृथक राहतात आणि मग एकमेकात मिसळून त्यातून एक प्रसंग तयार होतो. हा तपशील बारकाईने सांगण्याचा उद्देश एवढाच की हे प्रसंग एकापुढे एक घडणाऱ्या घटनांचे नाहीत; आणि त्यामुळे रंगभूमीवर दृश्यांतर सुचवून (किंवा अलीकडील भाषेत बोलावयाचे म्हणजे, पडदा बदलून) ते दाखविता येण्यासारखे नाहीत त्यासाठी रंगमंचाचे उभे दोन भाग करून द्विकक्ष रंगमंच योजल्याशिवाय या प्रसंगांचे दृश्यीकरण होणारच नाही. अशी द्विकक्ष रंगमंचाची (Compartmental Stage) योजना हे भासाच्या नाट्यरचनेचे आणि प्रयोगशील तंत्राचे लक्षणीय उदाहरण आहे.

'दूतवाक्य' या एकांकी नाटकात कृष्णशिष्टाईचा सुप्रसिद्ध प्रसंग आहे आणि तो रंगविण्यासाठी भासाने सबंध कौरवसभेचे दृश्य योजिले आहे. धृतराष्ट्र, भीष्म इत्यादि वृद्ध मंडळी, शकुनी, दुःशासन, कर्ण, विकर्ण इत्यादी दुर्योधनाचे पाठीराखे; आणि कौरवसभेचे सर्व मानकरी, येथे अपेक्षित आहेत. सुरुवातीला दुर्योधन एकेकाचे स्वागत करून त्यांना आपापली आसने दर्शवितो असे दाखविलेले आहे. परंतु प्रत्यक्ष संवादात भाग घेणारी जी प्रमुख पात्रे आहेत ती दोनच . दुर्योधन आणि श्रीकृष्ण कौरवसभेतील इतर व्यक्तींची मते आणि प्रतिक्रिया दुर्योधनाच्या तोंडूनच व्यक्त केलेल्या आहेत. आरंभी दुर्योधन आणि कंचुकी यांच्या संवादात कंचुकीला काही वाक्ये आहेत, अखेरीस सुदर्शन हे पात्र भासाने आणले आहे; आणि धृतराष्ट्राला काही वाक्ये आहेत. परन्तु

नाट्यरचनेच्या दृष्टीने ही गौण पात्रे बाजूस ठेवली तर बोलणारी मुख्य पात्रे दोनच. म्हणजे बोलणारी पात्रे (Speaking parts) दोन ठेवून आणि बाकीची सर्व माणसे सोंगे (Supers) म्हणून आणून, भासाने कौरवसभेच्या भरगच्च बैठकीचे दृश्य येथे योजिले आहे.

तहाच्या वाटाघाटी फिसकटतात आणि श्रीकृष्ण सभा सोडून जायला निघतो. दुर्योधन त्याला पकडण्याचा प्रयत्न करतो. श्रीकृष्ण विश्वरूप धारण करतो. हा प्रसंगही भासाने या नाटकात योजिला आहे. श्रीकृष्णाचे विराट रूप पाहिल्यावर दुर्योधनाच्या होणाऱ्या प्रतिक्रिया आणि श्रीकृष्णाला धरण्याचे त्याचे फसलेले प्रयत्न दुर्योधनाच्या भाषणातून व्यक्त होतात हे दृश्य असेच सभादातील सूचकपणावर आणि प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपविले असल्यास गोष्ट वेगळी. पण कौरवसभेचे दृश्य ज्याप्रमाणे नुसती सोंगे आणून आकारित केले आहे त्याप्रमाणे श्रीकृष्णाच्या विश्वरूपाचा आविष्कार देखील, श्रीकृष्णासारखीच रंगभूषा आणि वेशभूषा केलेली आणि श्रीकृष्णासारखी दिसणारी अनेक सोंगे रंगमंचावरून आणून दाखविता येण्यासारखा आहे. राजापूरकर नाटकमंडळीच्या 'संत तुकाराम' नाटकात शिवाजीला पकडण्यासाठी मोगल शिपाई तुकारामाकडे येतात तेव्हा असेच 'अनेक शिवाजी' रंगमंचावर एकाच वेळी आणून शिवाजीला पकडण्याचा प्रयत्न फसल्याचे दाखविण्यात येते, हे पुष्कळांना आठवत असेल. वरील दृश्यीकरणाचे तंत्र हेच, म्हणजे सारखी सोंगे योजण्याचे आहे याच्यात जोडीला श्रीकृष्णाचे आयुध 'सुदर्शन' केवळ मानुषीकरण करून नव्हे तर एक नाट्यीय पात्र म्हणून भासाने रंगभूमीवर आणिले आहे. सुदर्शनाच्या भाषणात श्रीकृष्णाची शार्ङ्ग धनुष्य, कौमोदकी गदा, नन्दक असि आणि पाञ्चजन्य शंख ही आयुधेही रंगभूमीवर प्रत्यक्ष येऊन जातात, असे सूचित आहे. हे सर्व लक्षात घेतले म्हणजे सोंगांचा (Supers) उपयोग करण्याचे तंत्र योजून सबंध नाट्याची योजना, अद्भुताचा स्पर्श असलेल्या अशा अतिशय भव्य दृश्यात्मक रूपाने भासाने केली आहे हे समजून येईल. 'दूतवाक्य' हे नाटक भव्य दृश्यात्मक नाट्याचे (A Spectacle play) एक अभ्यसनीय उदाहरण म्हणून लक्षात ठेवण्यासारखे आहे.

एखाद्या वस्तूला चटकन मानुषरूप देऊन नाटकीय पात्राच्या रूपाने सरळ रंगमंचावर आणण्याचे भासाचे तंत्र सुदर्शनाच्या पात्रनिर्मितीत आपल्याला दिसून आले आहेच. ही आयुधे नाटकीय पात्रे म्हणून 'बालचरित' नाटकातही भासाने योजिली आहेत. शिवाय, अन्तर्मनातले विचार किंवा अमूर्त कल्पना व्यक्त करण्यासाठी आणि त्यांना दृश्यात्मक स्वरूप देण्यासाठी भास असेच तंत्र वापरतो. 'बालचरित' नाटकात कंसाला पडलेले स्वप्न अशीच नाटकीय पात्रे निर्माण करून भासाने साकार केले आहे. 'चाण्डालयुवती' आणि 'शाप' यांच्या रूपाने प्रत्यक्ष नाटकीय पात्रे रंगभूमीवर येतात; कंसाचे व त्यांचे संभाषण होते; शेवटी प्रत्यक्ष राज्य श्री (Royal Glory, Sovereignty) स्त्रीरूपाने येते. वज्रबाहू नामक 'शाप' तिला कंसाचे शरीर सोडून जाण्याची निक्षूनी आज्ञा सांगतो, आणि मग ही सर्व पात्रे अन्तर्धान पावतात या संभाषणाच्या शेवटी हे कंसाला पडलेले स्वप्न आहे असे लक्षात येते!

भासाची ही नाट्यतंत्रातील प्रयोगशीलता संस्कृत नाट्यसृष्टीत पुढे राहिली नाही. कदाचित असे कल्पक नाटककार झाले नसतील, किंवा नाट्यरचनेचे तंत्र एकदा ठरून गेले आणि त्यामुळे काही वेगळे प्रयोग करण्याची जरूरी भासली नसेल. तथापि काही प्रयोग मात्र तुरळक स्वरूपात अवश्य आढळून येतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या 'हॅम्लेट' नाटकातील अन्तर्गत नाट्यप्रयोगाप्रमाणे 'गर्भनाटक' म्हणजे नाटकात नाटक योजण्याचे तंत्र भवभूतीच्या 'उत्तरराम

वाटावी अशी पुतळी ('शालभञ्जिका') आहे, असा सभ्रम नायकाला पडतो. या दृश्याचा सबध कथाविकासाशी असल्याने त्याचे महत्त्व नाकारता येत नाही. स्फटिकाच्या भिंतीचे दृश्य प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे होत नसेलही; तरीही या दृश्याची कल्पना नाट्यरचनेत अवास्तवी ठेही काही कमी नाही.

कालिदासाच्या 'विक्रमोर्वशीय' नाटकातील चौथ्या अंकाची रचना या संदर्भात लक्षात घेणे आवश्यक आहे. उर्वशी आणि पुरूरवा गन्धमादन वनात आलेले आहेत. तेथे विहार करीत असताना एका विद्याधरकन्येकडे पुरूरवा पाहतो. तेवढ्याने चिडून उर्वशी निघून जाते आणि रागाच्या भरात कार्तिकेयाच्या वनात शिरते. तिचे रुपान्तर लतेमध्ये होते. उर्वशीच्या आकस्मिक नाहीसे होण्याने पुरूरवा दु:खावेग सहन न होऊन वेडा होतो. वनातील प्रत्येक पशु-पक्ष्याला तो उर्वशीची वार्ता विचारात भटकत सुटतो. चौथ्या अंकाचे मुख्य दृश्य पुरूरव्याच्या या भटकण्याने, त्याच्या प्रश्नांनी, त्याच्या उद्गारांनी आणि स्वगत अवलोकनांनी भरलेले आहे. या नाटकाच्या एका पाठावृत्तीत प्रस्तुत दृश्यामध्ये जागोजाग प्राकृत गीते आहेत. काही संपादकांनी ती प्रक्षिप्त म्हणून गाळली आहेत. थोडा विचार केला तर या दृश्यरचनेची अपूर्वता ध्यानी येईल. सर्व अंकभर पुरूरवा एकटा रंगमंचावर आहे आणि प्रश्नोत्तराचे सर्व संभाषण त्याला एकट्यालाच म्हणावयाचे आहे. येवढा हा ताण नट आणि प्रेक्षक या दोघांनाही सहन होण्यासारखा नाही. म्हणूनच मला वाटते की या अंकातील दृश्यरचना करताना कालिदासाने संगीत आणि नृत्य याचा योजना हेतुपूर्वक केली असली पाहिजे. प्राकृत गाथा ही गीते आहेत, त्यातली बरीच, भरताने सांगितलेल्या 'आक्षेपिकी ध्रुवा' या गायनप्रकारात बसण्यासारखी आहेत. शिवाय, या दृश्यात ज्या रंगसूचना आहेत त्या पाहिल्या म्हणजे स्वतः पुरूरवा नृत्याचे पदविन्यास करतो किंवा नृत्य करीत रंगमंचावर हालचाली करतो असे दिसून येते. ज्या पशु-पक्ष्यांशी पुरूरवा बोलतो ते रंगमंचकावर प्रत्यक्ष असणे शक्य नाही; प्रतिमारूपाने असण्याचाही संभव कमी. पण अशी कल्पना करता येईल की एखादी नर्तिका नृत्याभिनयाने त्या त्या पशु

एखाद्या वस्तूला चटकन मानुषरूप देऊन नाटकीय पात्राच्या रूपाने सरळ रंगमंचावर आणण्याचे भासाचे तंत्र सुदर्शनाच्या पात्रनिर्मितीत आपल्याला दिसून आले आहेच. ही आयुधे नाटकीय पात्रे म्हणून 'बालचरित' नाटकातही भासाने योजिली आहेत. शिवाय, अन्तर्मनातले विचार किंवा अमूर्त कल्पना व्यक्त करण्यासाठी आणि त्यांना दृश्यात्मक स्वरूप देण्यासाठी भास असेच तंत्र वापरतो. 'बालचरित' नाटकात कंसाला पडलेले स्वप्न अशीच नाटकीय पात्रे निर्माण करून भासाने साकार केले आहे. 'चाण्डालयुवती' आणि 'शाप' यांच्या रूपाने प्रत्यक्ष नाटकीय पात्रे रंगभूमीवर येतात; कंसाचे व त्यांचे संभाषण होते, शेवटी प्रत्यक्ष राज्य श्री (Royal Glory, Sovereignty) स्त्रीरूपाने येते. वज्रबाहू नामक 'शाप' तिला कंसाचे शरीर सोडून जाण्याची विष्णूची आज्ञा सांगतो, आणि मग ही सर्व पात्रे अन्तर्धान पावतात या संभाषणाच्या शेवटी हे कंसाला पडलेले स्वप्न आहे असे लक्षात येते!

भासाची ही नाट्यतंत्रातील प्रयोगशीलता संस्कृत नाट्यसृष्टीत पुढे राहिली नाही. कदाचित असे कल्पक नाटककार झाले नसतील, किंवा नाट्यरचनेचे तंत्र एकदा ठरून गेले आणि त्यामुळे काही वेगळे प्रयोग करण्याची जरुरी भासली नसेल. तंत्राचे काही प्रयोग मात्र तुरळक स्वरूपात अवश्य आढळून येतात. उदाहरणार्थ, शेक्सपिअरच्या 'हॅम्लेट' नाटकातील अन्तर्गत नाट्यप्रयोगाप्रमाणे 'गर्भनाटक' म्हणजे नाटकात नाटक योजण्याचे तंत्र भवभूतीच्या 'उत्तररामचरित,' राजशेखराच्या 'बालरामायण' आणि पुढील महादेवनामक कवीच्या 'अद्भुतदर्पण' या नाटकांत आहे. पहिल्या दोनमध्ये नाट्यप्रयोग आहे, 'अद्भुतदर्पण'मध्ये बाहुल्यांचा खेळ (Puppet play) आहे. कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र'मध्ये मालविकेच्या संगीत आणि शास्त्रोक्त नृत्याचा प्रत्यक्ष प्रयोग नाटकान्तर्गत रंगमंचावर दाखविलेला आहे.

राजशेखराच्या 'विद्धशालभञ्जिका' नाटकात स्फटिक प्रासादाचे (Crystal Palace) दृश्य आहे. यात स्फटिकाच्या पारदर्शक भिंतीतून पलीकडे दिसणाऱ्या नायिकेचे दर्शन आहे. नायकाच्या दृष्टीस नायिका अशा रीतीने पडते. आपल्याला पडलेले स्वप्न हे स्वप्न होते, की ही सुंदरी म्हणजे सत्य?

वाटावी अशी पुतळी ('शालभञ्जिका') आहे, असा संभ्रम नायकाला पडतो. या दृश्याचा संबंध कथाविकासाशी असल्याने त्याचे महत्त्व नाकारता येत नाही. स्फटिकाच्या भिंतीचे दृश्य प्रत्यक्ष रंगमंचावर उभे होत नसेलही; तरीही या दृश्याची कल्पना नाट्यरचनेत अभिनव हेही काही कमी नाही.

कालिदासाच्या 'विक्रमोर्वशीय' नाटकातील चौथ्या अंकाची रचना या संदर्भात लक्षात घेणे आवश्यक आहे. उर्वशी आणि पुरूरवा गन्धमादन वनात आलेले आहेत. तेथे विहार करीत असताना एका विद्याधरकन्येकडे पुरूरवा पाहतो. तेवढ्याने चिडून उर्वशी निघून जाते आणि रागाच्या भरात कार्तिकेयाच्या वनात शिरते. तिचे रूपान्तर लतेमध्ये होते. उर्वशीच्या आकस्मिक नाहीसे होण्याने पुरूरवा दुःखावेग सहन न होऊन वेडा होतो. वनातील प्रत्येक पशु-पक्ष्याला तो उर्वशीची वार्ता विचारीत भटकत सुटतो. चौथ्या अंकाचे मुख्य दृश्य पुरूरव्याच्या या भटकण्याने, त्याच्या प्रश्नांनी, त्याच्या उद्गारांनी आणि स्वगत अवलोकनांनी भरलेले आहे. या नाटकाच्या एका पाठावृत्तीत प्रस्तुत दृश्यामध्ये जागोजाग प्राकृत गीते आहेत. काही संपादकांनी ती प्रक्षिप्त म्हणून गाळली आहेत. थोडा विचार केला तर या दृश्यरचनेची अपूर्वता ध्यानी येईल. सर्व अंकभर पुरूरवा एकटा रंगमंचावर आहे. आणि प्रश्नोत्तराचे सर्व संभाषण त्याला एकट्यालाच म्हणावयाचे आहे. येवढा हा ताण नट आणि प्रेक्षक या दोघांनाही सहन होण्यासारखा नाही. म्हणूनच मला वाटते की या अंकातील दृश्यरचना करताना कालिदासाने संगीत आणि नृत्य यांची योजना हेतुपूर्वक केली असली पाहिजे. प्राकृत गाथा ही गीते आहेत; त्यातली बरीच, भरताने सांगितलेल्या 'आक्षेपिकी ध्रुवा' या गायनप्रकाराच्या नमुन्यासारखी आहेत. शिवाय, या दृश्यात ज्या रंगसूचना आहेत त्या पाहिल्या म्हणजे स्वतः पुरूरवा नृत्याचे पदविन्यास करीत किंवा नृत्य करीत रंगमंचावर हालचाली करतो असे दिसून येते. ज्या पशु-पक्ष्यांशी पुरूरवा बोलतो ते रंगमंचावर प्रत्यक्ष असणे शक्य नाही; प्रतिमारूपाने असण्याचाही संभव कमी. पण अशी कल्पना करता येईल की एखादी नर्तिका नृत्याभिनयाने त्या त्या पशु-

पक्ष्याचे अस्तित्व सुचवते. याच वेळी पडद्यामागून गीत चालू असते; आणि पुरूरवा त्या नृत्यात सामील होत, योग्य पदविन्यास करीत, आपली भाषणे म्हणतो. ही केवळ कल्पना नाही : ध्रुवागान, साहचर्य, नाट्यशास्त्रात प्रत्यक्ष सांगितलेले आहे; आणि पुरूरव्याच्या नृत्याची रंगसूचना तर नाटकातच आहे. याचा अर्थ असा की हे सर्व दृश्य केवळ लांबलचक एकमुखी भाषण असे न लिहिता, कालिदासाने त्याला गीत-नृत्यात्मक दृश्याचे (Ballet) रूप दिले या रचनेमुळे नटावरचा ताण कमी होतोच, पण प्रेक्षकानाही संगीत आणि नृत्य याचा आस्वाद मिळतो. म्हणजे नाटकीय प्रसंग नृत्यनाट्याच्या पद्धतीने रचून, कंटाळवाणेपणा आणि ताण तर कालिदासाने टाळला आहेच; पण शिवाय, सर्व दृश्याला जे एक काव्यात्म आणि सुखावह रूप आले आहे, ते वेगळेच.

भरताने बांधलेल्या संस्कृत नाट्यात अशी रचनातंत्राची स्वतंत्र बुद्धी प्रकट व्हावी ही गोष्ट कौतुकाचीच म्हणावी लागेल. याचा अर्थ असाही आहे की स्वतंत्र प्रतिभेच्या कलावंताला संकेत आणि नियम बांधून ठेवू शकत नाहीत.

• •

संस्कृत नाट्यसृष्टी

३

नाट्यान्तर्गत मूल्यांचा विचार

तिसरे व्याख्यान

नाट्यान्तर्गत मूल्यांचा विचार

(१) संस्कृत नाट्याचे नियम आणि संकेत :

साचे दिसण्याची कारणे—नियमाचा उद्देश : परीक्षण, मार्गदर्शन, रंजन आणि प्रयोग यांच्या संकेताची अपरिहार्यता—साहित्यनिर्मिती—संकेताच्या मर्यादा

(२) संस्कृत नाट्यरचनेचे शास्त्र :

पाच अर्थप्रकृती—अंगभूत तत्वे :

(अ) दोन स्वाभाविक अपेक्षा : नाट्यविषय-कथावस्तु; मांडणीतील क्रमवार विकास : म्हणून पाच 'अर्थ-प्रकृती'

(आ) नाट्यकथा म्हणजे नायकाच्या प्रयत्नशीलतेचा आविष्कार : म्हणून पाच 'अवस्था'

(इ) प्रकृती व अवस्था यांची जोडणी : म्हणून पाच 'संधी' शेक्सपिअर आणि इब्सेन यांच्या नाट्यरचनेचे उदाहरण

तंत्रामागील मूळ तत्त्व कलात्मक.

(३) कथावस्तूची निवड :

जीवनाकडे पाहण्याची तात्कालिक दृष्टी : आदर्श

ॲरिस्टॉटलचे दडक
पात्रनिर्मितीमधील आदर्शाची मर्यादा
काही नाटककाराचे उज्ज्वल यश

(४) अभिजात सस्कृत नाट्याची कामगिरी :

(अ) उदात्त पात्रनिर्मिती — मानव्याचे रग —
गौण पात्राची अपूर्व निर्मिती

(आ) कथेची चौकट आणि वातावरण निर्मिती — यात तत्कालीन वास्तववाद — आदर्श व वास्तव याचे विलक्षण मिश्रण

(इ) भावनाचे चित्रण : नाटक लोकजीवनाचे प्रतिबिंब — हे तत्त्व — *यातून रससिद्धान्ताचा उद्गम*

(५) *नाट्याचे वाङ्मयीन रूप :*

' दृश्य-काव्य ' या कल्पनेचा उलगडा
वाङ्मयीन परिपोषाची कारणे

(६) सस्कृत नाट्याचा ऱ्हास : कारणपरपरा —

(अ) सकेताचा प्रभाव — प्रतिभावान नाटककाराचा अभाव

(आ) रचना व पात्रनिर्मिती याचे साचे — वास्तववादाची बैठक दूर झाली — काही उदाहरणे

(इ) राजाश्रयाचा जाच !

(ई) सवाद : गद्य व पद्य याचा तोल जाऊन ' श्रव्य ' भागाने ' दृश्य ' खाऊन टाकले

(उ) *शास्त्राची जबाबदारी : नवसमीक्षा अस्तरली नाही*

(ऊ) मामुली लेखकाचा अहकार

(७) सस्कृत नाट्याचा दृष्टिकोण :

नाट्य · ' क्रीडनीयक '; पण ' पचम वेद ', ' चाक्षुष क्रतु '

करमणूक आणि गांभीर्य यांचे मीलन — विरोधाभास
लेखन : जीवनानुभूती घडविणारे—प्रयोग व रचना शास्त्रनिष्ठ
आनंद : प्रयोगातील कलेने आणि लेखनातील वाङ्मय-धर्माने
प्रेक्षकाच्या भिन्न-रुचीबद्दल भरताचे मत

(८) प्रयोग-दृष्टीचे महत्त्व :

(अ) भरत-नाट्यशास्त्र मुख्यतः प्रयोगविधानाचे शास्त्र
नाट्यलेखनात प्रयोगाची जाणीव
नाट्यलेखन आणि नाट्यप्रयोग यांत विरोध नाही
वाङ्मयाचे अंग — संस्कृत व मराठी नाटकांची परंपरा

(आ) प्रयोगाची सिद्धी व विघ्ने यांविषयी भरताचे विवेचन

(इ) प्रेक्षक : त्याचे स्थान व जबाबदारी
प्राश्निक - पराजक - परीक्षणाची कसोटी

(९) नाट्याचे प्रयोजन आणि कार्य :

भरताची उदात्त दृष्टी : करमणुकीहून काही अधिक अपेक्षा
— नाट्यकलेचे उदात्त रूप
संस्कृत नाटककाराचा अभिप्राय : प्रयोगविज्ञान आणि
'अमृता कला' यांचे मीलन
संस्कृत नाट्यातील ऊर्जस्वल नमुने
पाश्चात्य लेखकांचा अभिप्राय : चेकॉव्ह, शॉ, मॅन्ट्रिंग नाकॅर

(१०) समारोप

[१]

*संस्कृत नाट्य अनेक तऱ्हेच्या नियमांनी जखडलेले आहे असे सर्वसाधारण*पणे मानण्यात येते. संस्कृत नाट्याच्या तात्त्विक चर्चेत अनेक नियम दिलेले आढळतात आणि संस्कृत नाट्याची रचना करताना अशा नियमांचा आदर नाटककारांनी यथाशक्य केला आहे, ही गोष्ट खरी. मात्र यावरून असा एक निष्कर्ष काढण्यात येतो की, संस्कृत नाट्याचा एक साचा शास्त्रकारांनी तयार केला आणि या तयार साच्यात लेखकांनी आपली नाटये नुसती ' ओतली ' त्यामुळे संस्कृत नाट्यात कुठे जिवंतपणा नाही आणि कारागिरीपेक्षा त्यांचे अधिक मूल्य नाही हा निष्कर्ष मात्र सर्वस्वी खरा नाही. तो अज्ञानातून किंवा गैरसमजामधून उपजला आहे याची साक्ष संस्कृत नाटयाचे जे नमुने आपण पाहिले आहेत त्यात निश्चित आढळेल. खरी गोष्ट अशी दिसते की ज्याप्रमाणे भाषेनंतर व्याकरण जन्माला येते त्याप्रमाणे नाटयाचे शास्त्रदेखील नाटयाच्या नंतर जन्माला आले असले पाहिजे दुर्दैवाने अनेक संस्कृत नाटके, विशेषत अत्यंत प्राचीन, नष्ट झाली आहेत. त्यामुळे संस्कृत नाटयाचा विकास कसा होत गेला आणि त्याबरोबर शास्त्र कसे उदयाला आले हे ठरविणे अशक्य होऊन बसले आहे. अश्वघोष, भास हे जे अतिप्राचीन नाटककार, त्यांची नाटकें नाटयाचा आरंभ दर्शविणारी नाहीत तर नाट्याचे परिपक्व रूप दाखविणारी आहेत. पुढील नाट्याचा इतिहास एकतर अखंडित परिणतीचा किंवा अधो गतीचा आणि ऱ्हासाचा आहे या परिस्थितीमुळे आपल्याला फक्त साचेच दिसत आहेत, त्यांच्या मागे जी एक मोठी परंपरा असली पाहिजे ती दिसतच नाही. भास, कालिदास, शूद्रक इत्यादी नाटककारांनी जी नाटकें निर्माण केली ती कधीही उपेक्षणीय नव्हती प्रथितयश आणि प्रतिष्ठित लेखकांचा आदर्श पुढे ठेवून

मागून येणाऱ्या लेखकांनी त्याचे अनुकरण केले आणि मुळात श्रेष्ठाची प्रतिमा नसल्यामुळे त्यांनी फक्त जड साचा निर्मिला तर असा प्रकार कोणत्याही भाषेच्या साहित्यात पाहावयाला मिळतोच. आधुनिक काळातहि ‘नव’साहित्याचा एक साचा बनू पाहत आहे असे काही विचारवंतांना वाटते आहे. मराठी नाटकाच्या इतिहासात एके काळी सर्वज्ञ आणि समजस म्हातारा मोठा लोकप्रिय होता. मग, हातातल्या फटक्याने फर्निचर झटकणारा आणि मोठे विनोदी बोलणारा गडी नाटकात असलाच पाहिजे असे वाटू लागले. अलीकडे मराठी रंगभूमीवर वेडा लोकप्रियता मिळवू पाहत आहे; वेड किंवा काही विकृती असलेले पात्र म्हणजे सखोल मानसशास्त्राचा आविष्कार अशी एक कल्पना मूळ धरू पाहत आहे. मुद्दा असा की साचे होणे हे वाङ्मयीन इतिहासात एका परीने अटळ असते. तेव्हा दोष दाखविण्यासाठी संस्कृत नाट्याला तेवढे निवडून बाजूला काढण्याचे तसे कारण नाही. शास्त्रचर्चेच्या बाबतीत असाच थोडासा प्रकार असावा. मुळात काही नाट्यकृतींचे विश्लेषण करून नाट्याचे बहिरंग आणि अंतरंग तपासण्याचा आणि त्यावरून काही नियम बसविण्याचा हा प्रयत्न असला पाहिजे. कदाचित एखाद्या बहुश्रुत आणि कल्पक विचारवंताने, ‘नाटक कसे लिहावे’ आणि ‘प्रयोग कसा करावा’ याचे मार्गदर्शन करण्यासाठी काही नियमावली तयार केली असण्याचा संभव असतो; नाट्य

दृष्टीनें संस्कृत नाट्यातील काही संकेत तपासले तर ते अधिक उपकारक होईल असे वाटते

[२]

संस्कृत नाट्यरचनेचे जे 'शास्त्र' आहे त्यात नाट्यवस्तूच्या पाच 'अर्थप्रकृती,' पाच 'अवस्था' आणि पाच 'सन्धी' यांचे वर्णन आहे. सकृद्दर्शनी हे सारे किचकट आणि गूढ वाटते. इतकेच नव्हे तर हा सर्व व्यर्थ पटाटोप आहे असाही मनाचा कल होतो. पण परिचयाच्या भाषेत हे शास्त्र समजून घेण्याचा प्रयत्न केला तर नाटकाच्या रचनेच्या, कथानकाच्या मांडणीच्या पायऱ्या येथे सांगावयाच्या आहेत असे दिसून येईल. संस्कृत नाटकाची कथावस्तू ही एक तर पुराण, इतिहास, दंतकथा, आख्यायिका, लोककथा इत्यादींमधून निवडलेली असते, म्हणजे ती 'प्रसिद्ध' असते, किंवा 'कविकल्पित' असते. नाट्याला एक 'वस्तू' पाहिजे, कथानक पाहिजे, ही अपेक्षा सर्वच प्राचीन वाङ्मयात दिसते. आजही ही अपेक्षा आहेच. नाटकाला काहीतरी 'विषय' (subject, theme) हवा, आणि तो कमीअधिक स्पष्ट अशा एखाद्या कथानकातून (plot) मांडला जावा, हा या अपेक्षेचा सरळ अर्थ. संस्कृत नाट्यात आणि जुन्या सर्वच नाट्यवाङ्मयात कथानकाला एक विशेष महत्त्व होते. नाटकाची रचना करावयाची म्हणजे हे कथानक काही क्रमाने विकसित करून मांडावयाचे. नाटकाच्या सुरुवातीला या कथानकाचे बीज पेरले जावे. मग पाण्यात टाकलेला तेलाचा बिन्दू जसा पसरत जातो तसा कथाबीजाचा विस्तार होत जावा. हा विस्तार होत होत नाटकाच्या अखेरीस कथानकाची पूर्णता होताना जो विषय योजिला त्याची पूर्णता व्हावी आणि रचनेचे कार्य सिद्ध व्हावे. नाटकात कथानकाचा विकास करताना लहानमोठे प्रसंग योजावे लागतील, क्वचित एखादे उपकथानकही योजावे लागेल. रचनेचा हा एक साधा आणि ढोबळ क्रम आहे. हे पारिभाषिक शब्द योजून सांगावयाचे म्हटल्यास

कथावस्तूच्या बीज, बिन्दू (पद्धतशीर विकास), पताका (उपकथानक), प्रकरी (लहानमोठे प्रसंग) आणि कार्य (कथावस्तूची अखेर, विषयाची सिद्धी) अशा या नाट्यवस्तूच्या पाच अर्थप्रकृती आहेत, कथानकाच्या रचनेची अंगभूत तत्त्वे आहेत.

नाट्यवस्तू किंवा कथानक, नायकाच्या प्रयत्नशीलतेचा एक आविष्कार म्हणून मानावयाचे अशी कल्पना संस्कृत नाट्यात आहे. म्हणजे, काहीतरी मिळविण्यासाठी नायक प्रयत्न करीत असतो असे कथानकाचे स्वरूप असते. नायकाला काहीतरी प्राप्त करून घ्यावयाचे असते; मग ती नायिका असो, एखादा विजय असो, ध्येय असो, सत्कार्य असो, किंवा कल्पना असो. ह्या प्राप्तीसाठी नायक उद्युक्त असतो. त्याच्या प्रयत्नांनी कथानकाची वीण पसरत जाते; आणि अखेरीस त्याला हवी ती प्राप्ती होते. कथावस्तू म्हणजे अशा रीतीने नायकाच्या प्रयत्नाचा आलेखच होय. म्हणूनच त्याला ' नायक ' किंवा ' नेता ' म्हणावयाचे. प्राप्तीचा किंवा सिद्धीचा मार्ग सरळ नसतो; कारण मानवी जीवनात एखादी गोष्ट सहज, काही न करता, प्राप्त झाली असे कधी घडत नाही. नायकाला यत्न करावे लागतात, झगडावे लागते. मध्येच अडचणी, अडथळे निर्माण होतात आणि ईप्सित दूर गेल्यासारखे वाटून निराशा होते. मग केव्हा काही अनुकूल घटना घडतात आणि मनात आशा डोकावू लागते. अशा रीतीने प्रतिकूल-अनुकूल घटनांच्यामधून, आशानिराशेच्या द्वंद्वामधून, वाट काढीत शेवटी इष्ट प्राप्तीचा मुक्काम गाठला जातो. या वर्णनात ज्या अवस्था (Stages of development) सूचित आहेत त्या पारिभाषिक शब्दांत अशा : ' आरंभ ' (नायकाला कशाची प्राप्ती करून घ्यावयाची आहे त्याचे सूचन आणि त्या दृष्टीने प्राथमिक हालचाल); ' यत्न ' (इष्टप्राप्ती होण्याच्या दृष्टीने नायकाने केलेले प्रयत्न); ' प्राप्त्याशा ' (अपेक्षित प्राप्ती होईल असे वाटत असताना मध्येच उत्पन्न झालेली विघ्ने आणि त्यामुळे कथानकाला वेगळेच वळण मिळून क्षणभर निर्माण झालेला आशाभ्रम); ' नियताप्ती ' (अनुकूल वारे वाहायला लागून अपेक्षित सिद्धी होईल अशी आशादायक परिस्थिती); आणि ' फलागम ' (अपेक्षित सिद्धीचे नायकाच्या पदरात पडलेले फळ).

कथाविकासाच्या या पाच अवस्था कथानकाच्या बीज, बिंदू इत्यादी अगभूत तत्त्वाशी जुळून प्रत्यक्ष माडणी केली, कथानक लिहून काढले (किंवा तयार केले), म्हणजे अर्थप्रकृती आणि अवस्था यांच्या जोडणीने 'मुख', 'प्रतिमुख' 'गर्भ', 'विमर्श', आणि 'निर्वहण' (किंवा 'उपसहृति') असे पाच सधी निर्माण होतात.

या विवेचनात पारिभाषिक शब्दाचा पसारा असला तरी नाट्यरचनेचा विकसनशील क्रम, आणि कथानकाच्या प्रत्यक्ष माडणीत त्याची जोडणी, येवढेच येथे सागावयाचे आहे साधी गोष्ट अवघड करून सागण्याचा शास्त्राचा शिरस्ता असतो : त्याचबरोबर संस्कृत शास्त्रकाराना विश्लेषणाचा अतिशय सूक्ष्मग्राही पसारा फुलवीत न्यायची अनिवार हौस असते : असे फार तर म्हणावे! परन्तु ही परिभाषेची अडचण दूर गेली तर कथाविकासाच्या ज्या अवस्था येथे सागितलेल्या आहेत त्या एखाद्या किस्यासारख्या आहेत हे लक्षात येईल कुठल्याही कथावस्तूचा विकास आरभ, विकसनाचे पहिले प्रयत्न, विघ्नाचा किंवा अडचणींचा प्रतिबध, अनुकूल परिस्थितीचा उदय, आणि शेवटी इष्टप्राप्ती अशा क्रमाने होत जाईल. संस्कृत नाट्यात कथावस्तूची माडणी या पद्धतीने झाली, किंवा काही नाटककारानी ही तत्त्वे डोळ्यापुढे ठेवून कथानकाची गुफण केली असे मानले, तरी फारसे बिघडण्यासारखे नाही. कारण ही तत्त्वे सर्वसाधारण आहेत इतकी की नाट्यवस्तूलाच काय पण कादबरीसारख्या रचनेतही ती सामान्यपणे आढळून येतील. शेक्सपिअरच्या नाट्यवस्तूचे विश्लेषण करताना, The Beginning, Rising Action, Climax, Falling Action, Denouement असे पाच टप्पे प्रोफेसर डाउडन् यानी दाखविलेले आहेत. संस्कृत नाट्यातील पाच अवस्था आणि सन्धी याच्याशी असलेले त्याचे सादृश्य लक्षणीय आहे. कमी कुवतीच्या लेखकानी असा एखादा किस्सा गिरविला तर त्याची निर्मिती साचेबद्द होईलही कदाचित. परन्तु मुळात ही तत्त्वे एका बाजूने जशी मार्गदर्शक ठरण्यासारखी आहेत, तशी दुसऱ्या बाजूने बाधीव रचनेला उपकारक होण्यासारखी आहेत. तेव्हा नाट्यरचनेचे हे शास्त्र बाध घालण्याटी नसून बाधेसूद रचनेचा एक आलेख पुढे माडण्यासाठी आहे असे आता

म्हटल्यास ते खोटे वाटू नये. रचनेच्या या तंत्राचे अनुकरण करावे किंवा ते पुढे चालवावे हा मुद्दाच येथे नाही. नाट्यरचनेच्या कल्पना बदलल्या म्हणजे तंत्र आपोआप बदलेल, हे सांगायलाच नको. शेक्सपिअरचे रचनातंत्र आणि इब्सेनचे रचनातंत्र सर्वस्वी भिन्न आहेत. पण दोन्ही तंत्रे आहेत आणि त्यांचे विश्लेषण शास्त्रीय दृष्टीने करून दाखविता येते. तीच गोष्ट संस्कृत नाट्याला लागू पडणाऱ्या संस्कृत नाट्यतंत्राची आहे हा खरा मुद्दा. तंत्राचे अनुकरण करून पस्तत-कमल घेणारे लेखक संस्कृत माहितच होते असे नाही. इब्सेनच्या एकांकी-एकप्रवेशी रचनेचे अनुकरण करताना रंगमंचावर आलेली पात्रे कधी घालवावीत आणि आवश्यक पात्रांना कसे आणावे हे साधताना तारांबळ उडाल्याची उदाहरणे मराठी नाटकात नाहीत असे तर नाही ना! कित्येक वेळा असे वाटते की हा तंत्राचा अट्टहास करण्यापेक्षा सरळ जुन्या तऱ्हेची अनेक प्रवेशी रचना या मराठी लेखकांनी केली असती तर ते बरे झाले असते! पण तंत्र पाळण्याचा हव्यास विसरो. संस्कृत नाट्याच्या इतिहासात यापेक्षा वेगळे काही झालेले नाही.

मात्र रचनेचे तंत्र मांडताना किंवा पाळताना, कथानकाची सावयव रचना असावी हे जे तत्त्व येथे अभिप्रेत आहे ते महत्त्वाचे आहे. कारण रचनेचे हे तत्त्व म्हणजे कलेचे तत्त्व आहे. रचनेचे टप्पे कुठे आणि कसे साधले हे कुतूहल म्हणून हवे तर शोधावे. पण एकूण सर्व रचनेत सावयवपणा असावा ही अपेक्षा कलात्मक आहे याविषयी दुमत होऊ नये. हा सावयवपणा रचनेत येणाऱ्या तार्किक संगतीमुळे आणि कार्यकारणभावामुळे येतो. जेथे ही संगती बिघडते तेथे साहजिकच खटकते. म्हणूनच तर 'वेणीसंहार' नाटकात रस-निर्मितीच्या मोहाला बळी पडून भट्टनारायणाने दुर्योधनाच्या शृंगाराचा प्रसंग दुसऱ्या अंकात योजल्याबद्दल तो अकारण आणि विसंगत असल्याची टीका परंपरेच्या टीकाकारांनी देखील केली. श्रेष्ठ कलावंताच्या उत्कृष्ट कृतीत असा कार्य-कारणभाव आणि संगती जागवल्यावाचून राहात नाहीत. विशाखदत्तासारखा नाटककार[1] तर नाट्याची रचना ही एखाद्या राजकारणधुरंधर पुरुषाच्या नीतिजालासारखी आहे, किंवा सेनाव्यूहासारखी आणि तार्किक न्यायासारखी

(Logical Syllogism) आहे, असे सुचविते. नाट्यरचनेतील प्रत्येक घटना आणि प्रसंग अंतिम उद्दिष्टाशी निगडित राहून त्यांनी उद्दिष्टाची पूर्ती केली पाहिजे, नाहीतर रचनेला विस्खलित स्वरूप येऊन, विस्कटलेली सेना जशी विजयापासून वंचित होईल तसे नाट्यकथानकही अंतिम उद्दिष्टापर्यंत पोचायला असमर्थ ठरेल. त्याचप्रमाणे 'आरंभ कुठे आणि शेवट कुठे!' (अन्यत् मुखे अन्यत् निर्वहणे ।) असा प्रकार झाला तर ही विसंगती एका गृहीत प्रमेया पासून भलताच निष्कर्ष काढावा तशी होईल. कार्यकारणाचा नियम आणि तर्क संगती यांचे आकलन न झाल्याचाच हा प्रकार होय. अशी भागळ रचना असलेल्या नाट्यकृतीला विशारदत्त 'कुकविकृत नाटक' असे स्पष्टपणे म्हणतो. नाट्यरचनेतील कलात्मक तत्त्वाची ही जाणीव कोणाही कलावंताला हृदयाशी बाळगावी लागते.

थोडे वेगळ्या भाषेत असे म्हणता येईल : कथानकाची रचना बांधीव असावी 'प्रकरी' म्हणजे लहानमोठे प्रसंग अलग न राहता महानदीत छोटे जलप्रवाह मिसळून जावेत त्याप्रमाणे मुख्य वस्तूशी एकजीव व्हावेत. 'पताका' म्हणजे उपकथानक मुख्य वस्तूशी समांतर असले तरी शेवटी ते मुख्य वस्तूलाच साहाय्यभूत व्हावे. प्रकरी पताका यांच्या शास्त्रीय व्याख्या आणि रचनातंत्राचे वर्णन यात वरील अपेक्षाच सूचित आहेत. अशा रचनेतून एकात्मता आणि एकसंध परिणाम फलित व्हावेत हेच तत्त्व येथे सांगितलेले आहे. कथानकाच्या रचनेमधील, शिवाय नाटकातील अंकामध्ये एका घटनेचा विकास असावा हे अंकरचनेमधील तत्त्वही, नाट्यघटनेची एकात्मता (Unity of Action) सांगणारे आहे त्याचप्रमाणे, अंकामध्ये घटनास्थल बदलू नये हे तत्त्व म्हणजे स्थलाची एकात्मता (Unity of Place), आणि अंकात दर्शविलेल्या घटनेचा काल एका दिवसाहून अधिक नसावा हे तत्त्व म्हणजे कालाची एकात्मता (Unity of Time) असे म्हणायला हरकत नाही. संस्कृत नाट्याच्या शास्त्रचर्चेत ही तत्त्वे, ग्रीक नाट्यामधील तीन एकात्मता-(Three Unities) प्रमाणे, आग्रहपूर्वक आणि प्रत्यक्ष सांगितलेली नसली तरी ती एकंदर विचारात अभिप्रेत आहेत अर्थात घटनेच्या एकात्मतेचे तत्त्व रचनेचा प्राण असल्याने

ते कोणाही कलावंताला डावलून चालत नाही. स्थल-कालाची एकात्मता वस्तुतः कथावस्तूच्या अधीन असल्याने नाटककार ती कसोशीने पाळीलच असे नाही. संस्कृत नाटककारांनी स्थलकालाच्या एकात्मतेचे तत्त्व अनेक वेळा झुगारून दिलेले आहे. उलट 'मध्यमव्यायोग'सारख्या एकांकी नाटकात तिन्ही एकात्मता अकल्पितपणे प्रकट झालेल्या आहेत.

तेव्हा हे साचे बनविण्याचे नियम नसून मूलतः नाट्यीय रचनेची कलात्मक तत्त्वे म्हणून त्यांचा विचार झाला आहे, असाच या शास्त्रचर्चेचा अर्थ घेतला पाहिजे.

[३]

कथावस्तूच्या निवडीबद्दल जो संकेत संस्कृत नाट्यसृष्टीत आढळतो तो साहित्येतिहासाच्या संदर्भात सहज समजण्यासारखा आहे. कोणत्याही भाषेतील प्राचीन नाटकाची कथावस्तू पुराणकथा, देवकथा, आख्यायिका आणि प्रसिद्ध महाकाव्ये यातून निवडलेली आहे असे आपल्याला दिसेल. काव्याला आणि नाट्याला असा प्रसिद्ध आणि महान विषय असावा हा संकेत प्राचीन काळी स्वाभाविक होता. पुढील काळातही ही परंपरा कायम असल्याचे दिसते. 'सगुण चरित्रे परम पवित्रे सादर वर्णावी' अशीच लेखकाची भूमिका असे. सामान्यातला सामान्य माणूस वाङ्मयाचा विषय झाला तो अगदी अलीकडच्या काळात. साहित्य आणि अर्थात नाटकही लोकजीवनाचे प्रतिबिंब होय अशी जाणीव असतानाही या प्रतिबिंबाचे ग्रहण करायला 'आदर्श' हवा, असे तत्कालीन गंभीरता-

मात्र या माणसाची प्रतिक्रिया अशी कोमट होत नाही. मानवी स्वभावाचे हे सर्वसाधारण वळण दिसते. असामान्याच्या सुखदुःखात गाढ रस वाटून त्याशी उत्कटपणे समरस होणे सामान्य माणसाला जितके जमते तितके सामान्याच्या [illegible] जमत नाही, ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे कुठल्यातरी अंगाने

नव्हे. भास कालिदास इत्यादी नाटककारांनी आपली कथानके प्रसिद्ध वस्तूंमधून उचलली; ग्रीक नाटककारांनी तेच केले; आणि शेक्सपिअरनेही आपल्या नाटकांची कथानके स्वप्रतिभेतून निर्माण करण्याचा खटाटोप केला नाही. कथावस्तूच्या निर्मितीपेक्षा रचनेच्या निर्मितीत कलेचे सामर्थ्य आहे. संस्कृत नाट्याच्या ऱ्हासकालात हे निर्मितीचे सामर्थ्य अगदी तोकडे पडले आणि त्यामुळे कथावस्तूही रटाळ वाटली. तरी भास, कालिदास, शूद्रक यांच्या नाट्यकृती जोवर आहेत तोवर कलेच्या सामर्थ्याच्या आपल्या मुद्याला बाध येण्याचे कारण नाही.

अशीच गोष्ट पात्रनिर्मितीच्या आणि विशेषतः नायकाबद्दलच्या संकेताची आहे. संस्कृत नाट्यशास्त्रात चार प्रकारचे नायक आणि आठ प्रकारच्या नायिका सांगितलेल्या आहेत आणि त्यांचे तपशीलवार वर्णन भरतापासून तो पुढील शास्त्रकारापर्यंत सर्वांनी दिले आहे. हे विवेचन पुन्हा, संस्कृत शास्त्रकारांच्या परम विश्लेषणाच्या पद्धतीचे आणि कीस काढण्याच्या हव्यासाचे द्योतक आहे असे वाटल्यास म्हणावे. पण यांच्यामागे जे तत्त्व आहे ते आदर्श पात्रनिर्मितीचे. नाटकातील मुख्य पात्रे विशिष्ट गुणांच्या प्रतिमा म्हणून रंगवावीत असा हा संकेत आहे आणि तो जुन्या वाङ्मयात सर्वमान्य आहे. ग्रीक नाट्याच्या संदर्भात ॲरिस्टॉटलने ट्रॅजेडीच्या आणि कॉमेडीच्या नायकाबद्दल ज्या कल्पना मांडलेल्या आहेत त्या वरील आदर्शाच्या कल्पनेशी जुळण्यासारख्या अशाच आहेत. तत्कालीन श्रोत्यांची आणि प्रेक्षकांची रुची अशीच असल्यासारखी दिसते. काही थोर आणि महान् पाहावे आणि त्याने भारावून जावे हा मानवी मनाचा धर्म आहे. तो त्या काळी अधिक उत्कटपणे जागृत असावा असे आपण म्हणू. शिवाय, अशीही एक गोष्ट दिसते की सामान्यांच्या सुखदुःखात रस वाटणारा आणि त्यामुळे हेलावून जाणारा माणूस एकंदरीत विरळा. एखाद्या सामान्य माणसाने आपल्या बायकोचा त्याग केला तर शेजाऱ्याचे कुतूहल थोडे चाळवले जाईल, तो काही विचारपूस करील, कदाचित सहानुभूतीदेखील दाखवील; याहून अधिक त्याची प्रतिक्रिया होईल की नाही हे सांगणे कठीण आहे. पण हेच जर एखाद्या दुष्यन्ताच्या किंवा रामाच्या जीवनात घडले तर

मात्र या माणसाची प्रतिक्रिया अशी कोमट होत नाही. मानवी स्वभावाचे हे सर्वसाधारण वळण दिसते. असामान्याच्या सुखदुःखात गाढ रस घाटून त्याशी उत्कटपणे समरस होणे सामान्य माणसाला जितके जमते तितके सामान्याच्या सुखदुःखासंगत जमत नाही. ही गोष्ट लक्षात घेतली म्हणजे कुठल्यातरी अंगाने असामान्य असलेल्या जीवनाचे चित्रण करण्याची लेखकाला का जरूर वाटते ते कळून येईल. संस्कृत नाट्यातील आदर्श चित्रणाच्या पद्धतीकडे या दृष्टीनेही पाहता यावे.

अर्थात अशा चित्रणाने पात्रनिर्मितीचे साचे बनू लागतात आणि प्रत्यक्ष जीवनाची जवळीक दुरावते ही कलादृष्ट्या मोठी हानी होय. संस्कृत नाट्याच्या न्हासकालात ही हानी स्पष्ट दिसते पण सुवर्णातील तसे झाले नाही, आणि त्याचे कारण अभिजात नाटककाराची प्रतिभा होय. आदर्शाच्या संकेताला अनुसरून मुख्य पात्राचे चित्रण करताना भव्य आणि उदात्त अशी बैठक घेणे आवश्यक होते. पण नाटकाच्या कथेत आलेली पात्रे देव असोत, राजे असोत, किंवा दंतकथा आणि लोककथा यामधून अवतरलेल्या व्यक्ती असोत; त्यांच्या-भोवती असलेले आदर्शाचे वलय रेखांकित करताना त्यांना मानव म्हणून रंगविण्याची विकार नाटककारांनी घेतली, आणि त्यामुळे या व्यक्तींच्या थोर-पणाने मन दडपले तरी त्यांच्या सुखदुःखांनी भावना उत्तेजित झाल्यावाचून राहात नाहीत. उर्वशीच्या विरहाने वेडा झालेला पुरुरवा; धीर आणि राजनिष्ठा पण शकुन्तलेविषयीच्या शोकाने मन्दूल झालेला दुष्यन्त, अमोल आणि नम्र, औदार्याने वाकलेला आणि प्रसंगी स्वतःचे प्राण निर्विकल्पपणे धोक्यात घालणारा चारुदत्त; आणि प्रेम आणि कर्तव्य या कात्रीत सापडून दुभगलेल्या हृदयाने कर्तव्याची कास धरणारा धीरोदात्त राम—या व्यक्तिरेखा सर्वकाळी मन मारावून टाकणाऱ्या आहेत. नाटककाराच्या कुशलतेनी त्यांच्यात मानव्याचे रंग अधिक भरले आहेत, आणि त्यामुळे मूळ कथेतल्यापेक्षा नाटकातील त्यांचे व्यक्तित्व अधिक विलोभनीय वाटते. परन्तु एक गोष्ट कबूल केलीच पाहिजे की आदर्श चित्रणाच्या संकेताने या व्यक्तिदर्शनाला जो ठोकळपणा यावयाचा तो आलाच आहे. नायिकांच्या चित्रणात ही मर्यादा अधिक जाणवते. सुंदर, तरुण,

मुग्ध, शालीन अशा या नायिकांना नायकावर मनोभावे प्रेम करणे आणि प्रेम मीलन होईपर्यंत उसासे टाकणे यापेक्षा फारसे काही करता येत नाही. क्षणा क्षणाला भावनावेगाने बेचैन होणारी आणि आपल्या सहेतुक वेयातराचाही विसर पडणारी एखादी अति संवेदनाशील वासवदत्ता नेव्हातरी दिसते वेगळ्या सामाजिक कक्षेतून आलेली असल्याने शालीनपणाला धक्का न लावता अभिसार करणारी धीट वसन्तसेना मधूनच चमकते. आणि मुग्ध तपस्वी कन्या, प्रेमात पडून बावरलेली आणि प्रेमतप्त होऊन मलूल झालेली अशी प्रेमिका, आतुर प्रेयसी आणि पतिचिन्तनात स्वत ला विसरलेली भाबडी नवपरिणीता, भावनेच्या वावटळीत सापडलेली माता आणि निष्ठुर दैवाने अव्हेरलेली परित्यक्ता, दीर्घ विरहात पतिनिष्ठ राहणारी श्रद्धाळू विरहिणी : अशा विविध अवस्थांतून जिवन्त होणारे एखादे शकुन्तलेचे चित्र मनात कायमचे घर करून राहते. परन्तु एकंदरीत नायक-नायिकांच्या चित्रणाचे हे अपवाद म्हटले पाहिजेत. नाटक काराच्या वैयक्तिक सामर्थ्यामुळे या आदर्श सांकेतिक चित्रणात कुठे जीव आल्यासारखा वाटला तर त्याचे श्रेय त्या नाटककाराच्या प्रतिभेला मात्र आहे. संस्कृत नाट्याची अपेक्षा वैशिष्ट्यपूर्ण व्यक्तिरेखनाची नाही. आणि म्हणूनच, वरीलसारखे काही अपवाद सोडले तर, ग्रीक नाटककारांच्या किंवा शेक्स पिअरच्या नाट्यकृतींत प्रमुख पात्रांची भव्य पण बहुरंगी व्यक्तिमत्त्वाने रंगलेली आणि संपन्न अशी जी व्यक्तिचित्रे आढळतात तशी ती संस्कृत नाट्यसृष्टीत आढळणार नाहीत. संस्कृत नाट्यसृष्टी प्रमुख पात्रांच्या आदर्श आणि ढोबळ चित्रणापाशीच थांबली.

मात्र पात्रनिर्मितीचा हा संकेत गौणपात्रांना लागू नसल्यामुळे संस्कृत नाटकातील ही सृष्टी मनोवेधक झाली आहे. काही कुशल नाटककारांनी गौण पात्रांच्या निर्मितीत आपली कला पणास लावली 'शाकुंतला'तील अनसूया आणि प्रियंवदा ही मैत्रिणींची जोडी, शार्ङ्गरव आणि शारद्वत हे दोन कण्व शिष्य, परस्पर विरोधाने आणि आपापल्या व्यक्तिवैशिष्ट्याने अविस्मरणीय आहेत याच नाटकातली दुष्यंताचे शिपाई-अधिकारी आणि त्यांना गमतीचे चावे घेणारा धीवर-ही खालच्या थरातली पात्रे, आणि शकुन्तला सासरी

जाणार या कल्पनेने गहिवरलेल्या वसंत कष्ण, रांगणेकर आणि गोडकर सवन्सन, ही पात्र कधीही सांकेतिक वाटणार नाहीत इतकी भिन्न आहेत. पात्रनिर्मितीचे शूद्रकाचे सामर्थ्य तर अत्यंत थक्क करणारे आहे. त्याच्या नाट्यसृष्टीत उच्चकुलीन नायकापासून चाण्डाल आणि चेट या अगदी खालच्या पात्रापर्यंत मानवजातीचे असंख्य नमुने चमकून गेले आहेत आणि क्षणभराच्या आपल्या वास्तव्यातही कायमचा ठसा ठेवून गेले आहेत. वध्य माणसाचा प्राण घेणे हे त्याचे नेहमीचे काम ते चाण्डाल निरपराध चारुदत्ताच्या शोकान्ताने विचलित होतात. धन्याचा गुलाम असलेला चेट चारुदत्तावर अन्याय झालेला पाहून साखळदंड तोडून गच्चीवरून रस्त्यावर उडी घेतो. चन्दनक आणि वीरक हे रस्त्यावराउ रक्षक शिपाई राजनिष्ठेच्या मुद्द्यावरून एकमेकांशी कडाडून भांडतात, पण त्यातला एक चारुदत्ताला आणि न्यायी आर्यकाला शरण द्यायला आपला जीव धोक्यात घालायला मागपुढे पाहात नाही. प्रेमासाठी घरफोडीचे साहस करायला उद्युक्त झालेला ब्राह्मणयुवक शर्विलक राजकीय कटाचा नेता आहे; आणि पत्नी म्हणून नुकताच स्वीकार केलेल्या मदनिकेला गाडीत बसवून निघालेला असताना राजकीय कर्तव्याची हाक येताच क्षणाचाही विलंब न लावता तिला सोडून आपल्या कर्तव्याकडे धाव घ्यायला तितकाच तत्पर आहे. जुगाऱ्याचे जे चित्र शूद्रकाने आपल्या नाटकात उभे केले आहे त्यात भ्रमनिरास होऊन भिक्षू बनलेला संवाहक जसा आहे, तसा भर रस्त्यावर डोक्यात धूळ फेकून मारामारी करणारा, आपल्या दारिद्र्याला अलिप्त तत्त्वज्ञाच्या दृष्टीने हसणारा, आणि प्रसंग येताच राजकीय कटात उडी घेणारा दर्दुरक देखील आहे. विदूषक असूनही मैत्रीच्या भावनेने जिवाचे मोल देणारा मैत्रेय याच नाटकातला. आणि कामुक, लोभी, पशुतुल्य, मानवाची माया तिळमात्र नसलेल्या मायावी, आणि दुष्पणातही हास्यास्पद असलेला शकार ही अपूर्व निर्मिती शूद्रकाच्या नाटकातलीच.

सांकेतिक चित्रणाचा बांध फोडून व्यक्तित्वसंपन्न मानवी चित्रे निर्माण करण्याचे कसब शूद्रकाने दाखविले आणि त्यामुळे त्याची पात्रे जगाच्या रंग-भूमीवरच जिवंत पात्रे झाली. अशी दृष्टी शूद्रकाच्या अगोदर भासाने दाखविली

आहे, आणि एका तात्त्विक संकेताला डावलण्याचा धीटपणाही. सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणांनी सृष्टी बनते. मानवाची सृष्टी पण या गुणांवरच अवलंबून असल्याने सात्त्विक, राजस, तामस असे मानवाचे नमुने कल्पून त्यांचे ढोबळ चित्रण करण्याचा संकेत संस्कृत साहित्यात नेहमी मान्य झालेला आहे अशी थोडीशी स्थिती इतर प्राचीन साहित्यातही दिसते. दुष्ट माणसे आणि दुष्ट माणसे ही ढोबळ वर्गवारी या दृष्टिकोनातून उपजलेली आहे. कोणतीही व्यक्ती संपूर्ण दुष्ट किंवा संपूर्ण सात्त्विक नसते ही जाणीव आधुनिक कालातली आहे. हे लक्षात घेतले म्हणजे भासाने प्राचीन कथांमधील पात्रांच्या पुनर्निर्मितीत केलेला बदल क्रांतिकारक वाटावा इतका धीट असल्याचे दिसेल भासाची कैकेयी भरताला राज्य मिळावे म्हणून उत्सुक आहे, त्यासाठी रामाने वनात गेले पाहिजे असेही ती सांगते. पण तिच्या मनात ' चौदा दिवसांचा ' वनवास होता; भावनेच्या संभ्रमात ती चौदा वर्षे बोलून गेली, असे भासाने दाखविले आहे. भासाचा वाली आपला वध क्षात्रधर्म उल्लंघून केला म्हणून रामाशी वाद घालतो आणि त्याच्या आरोपाला रामाला नीट उत्तर देता येत नाही. भासाचा दुर्योधन दुष्ट नाही, मानी आहे. ' राज्य जिंकून घ्यायचे असते, भीक मागून मिळवायचे नसते ' अशी त्याची क्षत्रियोचित श्रद्धा आहे पांडवांशी त्याने केलेला समर या क्षात्रवृत्तीने केला आहे. आणि म्हणून भीमाच्या हातून मरताना त्याला वीरमरणाचे समाधान आहे. भासाने रंगविलेली ही स्वभावचित्रे रामायण-महाभारतातील कथेच्या विरुद्ध अशी आहेत. म्हणून भासाची नाटके रूढिप्रिय प्रेक्षकांच्या समोरून नष्ट झाली असल्यास न कळे. परन्तु तथाकथित दुष्ट व्यक्तींच्या स्वभावातील चांगुलपणाचा अंश अशा धीटपणे रंगविण्याचे सामर्थ्य भासाने प्रकट केले हा कल्पनांच्या स्वतंत्र निर्मितीचा विजय आहे असेच म्हटले पाहिजे.

भास–कालिदास–शूद्रकाची ही उज्ज्वल प्रतिमा पुढील नाटककारात आढळली नाही. काही अशी मुख्य पात्रे आणि मुख्यत: गौण पात्रे, निर्मिताना मानव्याचा रस ओतण्याचे या नाटककारांचे सामर्थ्य इतरांना लाभले नाही. याचा परिणाम असा झाला की, आधीच सांकेतिक स्वभावचित्रणाचा आग्रह बाळगणारे संस्कृत

नाट्य, उत्तरकालीन नाटककाराच्या हाती नवनिर्मितीचे साधन न होता ठरीव कारागिरांचे मापीव नमुने काढण्याचे एक वाहन मात्र झाले. संस्कृत नाट्याच्या ऱ्हासाची जी अनेक कारणे आहेत त्यातले हे एक होय.

[४]

मात्र तुलनेने तरी प्राचीन किंवा कल्पित कथा आणि आदर्शांच्या तत्त्वानुसार असलेले बरेचसे सांकेतिक स्वभावचित्रण यामुळे संस्कृत नाट्य आपल्यापासून अगदी दूर आहे आणि त्याबद्दल काहीही जिव्हाळा आपल्याला वाटणार नाही अशी कल्पना कोणी करून घेतली तर ती निखालस चुकीची होईल. काळाच्या अंतरामुळे आणि संकेतबद्ध असल्यामुळे दूरचे असे वाटणारे हे नाट्य जवळचे वाटते ते तीन कारणांनी :

(अ) एकतर मागे सुचविल्याप्रमाणे, कथेतील पात्रे कुठूनही आलेली असली तरी त्यांचे चित्रण करताना ती मानवी (Human) आहेत ही कल्पना स्पष्ट जाणीव नाटककारांना होती. राम आणि सीता ही दंतकथेतील पात्रे नाहीत; पतीपत्नींच्या जिव्हाळ्याने बांधलेली, प्रेमाच्या स्पर्शाने पुलकित होणारी, दुःखाने अनर्थांशी झगडणारी आणि रडणारी अशी ही दंपती आहे. उर्वशी ही स्वर्गीय अप्सरा खरी; पण पुरूरव्याच्या प्रेमात सापडल्यावर, नाटकातील भाषण म्हणताना आपल्या व्यग्रतेमुळे ती मानवी स्वभावानुसार चूक करते; पुरूरव्याने एक क्षणभर एका विद्याधरदारिकेकडे पाहिले तर मत्सर वाटून ती चिडते; पुत्राच्या आगमनाने चिंता पदर ओल्या होतो. सामाजिक आशय असलेल्या नाटकात ही मानवाची जवळीक अधिकच अनुभवाला येण्यासारखी आहे मानवी भावाचा आणि विकाराचा हा स्पर्श काळाचे अंतर किंवा वाङ्मयीन संकेत यांच्यापलीकडे जाणारा आहे.

(ब) स्वभावनिर्मिती करताना हा मानव्याचा अंश नाटककारांनी जसा टिकवला, त्याचप्रमाणे कथेला जी चौकट धातली आणि वातावरणाचे जे रंग भरले

ते तत्कालीन वास्तव समाजस्थितीचे अधिष्ठान घेऊन. प्रचलित समाजस्थितीचे प्रतिबिंब सामाजिक नाटकात अनायासे उमटते. पण एखादी पुराण दंतकथा किंवा आख्यायिका नाट्यरूपाने रंगवितानादेखील तत्कालीन वास्तववादाचे तत्त्व (Contemporary Realism) संस्कृत नाटककारांनी अवलंबिले आहे असे दिसून येते. उदयन राजा केव्हा होऊन गेला ते आपल्याला माहीत नाही. पण त्याची कथा 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'प्रतिज्ञायौगंधरायण' या नाटकांत सांगताना भासाने समाजस्थिती जी अभिप्रेत धरली ती स्वतःच्या कालातली. दुष्यन्त हा तर अधिक प्राचीन. पण कालिदासाने त्याचे जे चित्र रंगविले ते तत्कालीन आदर्श राजाचे म्हणून. कण्वाचा आश्रम आणि तेथील जीवन हे तत्कालीन गुरुकुलाचे प्रतीक आहे. आणि दुष्यन्ताचे अन्तःपुर, त्याच्या राण्या, त्याचे अधिकारी आणि त्याचे वर्तन, त्याच्या राज्यातील धनमित्रासारख्या व्यापारी आणि त्याच्या अपघाती मृत्यूमुळे दुष्यन्ताला विचारात घ्यावा लागलेला वारसा-हक्काचा कायदा... या गोष्टींचा संबंध पुराणकालीन दुष्यन्ताच्या काल्पनिक परिसराशी नाही, तर कालिदासाच्या वेळी अस्तित्वात असलेल्या प्रत्यक्ष सामाजिक परिस्थितीशी आहे. अशा रीतीने अभिजात संस्कृत नाटककारांनी नाट्यीय पात्रे आदर्शांच्या रंगाने रंगविली तरी ज्या परिस्थितीत आणि प्रसंगात त्या पात्रांना उभे केले त्यांना मात्र वास्तववादाचा रंग दिला. आदर्श आणि वास्तव यांचे हे विलक्षण मिश्रण आहे. पण त्यामुळेच ही अभिजात नाटके एका वास्तव समाजव्यवस्थेत पाय रोवून उभी आहेत आणि ह्या वास्तववादात आपल्याला आकर्षित करण्याची शक्ती आहे. अगदीच परीकथेसारखे वाटणारे कल्पित किंवा अद्भुत वातावरण सोडले तर शाप, आकाशवाणी, भविष्यकथन, जादू इत्यादी गोष्टी तत्कालीन श्रद्धेचा आणि विश्वासाचा विषय होत हे लक्षात ठेविले पाहिजे. आज या गोष्टींवर आपला विश्वास नसेल. पण तत्कालीन समाजाला या गोष्टी काल्पनिक किंवा अशक्य वाटत नव्हत्या. म्हणून हा भागही तत्कालीन वास्तववादाचाच आहे असे म्हटले पाहिजे. शूद्रकासारख्या नाटककाराला आपल्या नाटकांत वास्तव चित्रणाला अधिक वाव होता आणि त्याने त्याचा कलात्मक लाभ घेतला आहेच. 'मृच्छकटिक' नाटकात ग्यानदर्शी

भांडणे आणि मारामारी, जुगाऱ्यांचे खेळ, पाठलाग, देणेदाराला चुकविण्यासाठी केलेल्या युक्त्या, पावसाने आणि वादळाने झाडे उपटून अडलेली रस्त्यावरची वाहतूक, वादळ पावसातून चालून आल्यावर दरवाज्याजवळ पाय धुऊन मग घरात पाऊल टाकण्याची त्वरा, संगीतसभा ऐकून त्या आनंदात रात्री परत-लेल्या रसिकाचे रसग्रहण—अशी अनेक वास्तव स्थळे आहेत की ज्यांचा अस्सलपणा आजही पटावा. जेथे वास्तव चित्रणाची इतकी सोय नव्हती अशा पुराणकथांतही नाटककारांनी तत्कालीन समाजाचे प्रतिबिंब गोवले, हे वर दर्शविले आहेच. त्यामुळे अभिजात संस्कृत नाटकाविषयी तरी असे म्हणता येते की त्यांच्या कथा आणि प्रमुख पात्रे पुराण दूरची असली तरी त्यांचे चित्रण मानवाच्या पायरीवरून आणि वास्तवाच्या स्थंडिलावर झालेले आहे. आणि त्यामुळे ह्या नाटकांशी आपला काहीच संबंध नाही असे वाटणार नाही.

(क) संस्कृत नाट्य आपल्याला जवळचे वाटावे याचे तिसरे कारण मानवाचे चित्रण हे होय.

नाट्य हे लोकजीवनाचे प्रतिबिंब होय. नाट्याचे आवाहन हे श्रोत्याच्या मानसाला आहे: हे दोन सिद्धान्त पायाभूत मानून संस्कृत नाट्याची उभारणी झालेली आहे. पहिल्या सिद्धान्तामुळे कथेच्या वातावरणात, प्रसंगात आणि हव्यात तत्कालीन समाजस्थितीचे रंग भरून वास्तववाद आणण्याचा प्रयत्न जाणत्या नाटककारांनी केला आणि पात्रांना मानवरूपात सादर केले. दुसरा सिद्धान्त म्हणजे रसनिर्मितीचा सिद्धान्त होय. अभिनयाचे अपेक्षित उद्दिष्ट आणि श्रोत्याच्या मनावर होणारा नाट्याचा परिणाम या गोष्टी ध्यानात घेऊन रससिद्धान्ताची कल्पना शास्त्रप्रधान मांडलेली आहे. शास्त्रदृष्ट्या समजायला अवघड आणि अकारण वादविषय झालेल्या या रससिद्धान्ताची मूळ कल्पना फार साधी आणि सरळ आहे. रति (प्रेम), शोक, हास्य, भय, उत्साह, क्रोध, घृणा, विस्मय असे काही भाव आपल्या मनात कायमचे असतात. नाटककार एखादा प्रसंग रंगविताना असा कोणता तरी भाव मनाशी योजून सर्व रचना करतो. नट अभिनयाच्या द्वारा हा प्रसंग आपल्यासमोर साकार करतात. आपल्या मनात हा भाव मग जागृत होतो. आपण त्याचा आस्वाद घेऊ शकतो.

कारण हा भाव प्रत्यक्ष अनुभवातून आपल्याला परिचित असतो. परंतु व्याव हारिक अनुभवाची कारणपरंपरा हा भाव उत्पन्न व्हायला इथे निमित्त झालेली नसते, तर लेखकाने शब्दार्थांच्या द्वारे तो भाव वर्णिला असतो आणि नटांनी अभिनयकलेची सर्व साधने वापरून तो साकार केलेला असतो. वाङ्मयाच्या आणि अभिनयाच्या कलेतून भाव साकार झाल्यामुळे त्याची आपल्या मनावर जी प्रतिक्रिया होते ती व्यावहारिक अनुभवाच्या प्रतिक्रियेसारखी न होता, आनंदरूप होते. तो भाव आपल्याला आस्वाद्य होतो. हाच रस. शकुंतला सासरी जायला निघाली तेव्हा कण्वमुनी आणि आश्रमवासीय जन यांची अंत करणे कशी गहिवरून आली याचे चित्र कालिदासाने रंगविले. हा शोकाचा भाव नट प्रत्यक्ष आपल्यापुढे उभा करतात. हा प्रसंग पाहताना आपणही गहिवरून येतो. शोकभावनेची उत्कट जाणीव आपल्याला होते. कालिदासाची कला आणि नटांचे कसब यातून साकार झालेला हा शोकभाव क्षणभर आपल्याला विचलित करून सोडतो. पण शेवटी आपले मन एक अपूर्व आनंदाने भरून जाते. आणि आपण म्हणतो, "कालिदासाने 'शाकुंतला'च्या चवथ्या अंकात करुण रस काय सुंदर रंगविला आहे!"

परिचित भावांचे नाट्यातून होणारे हे दर्शन श्रोत्यांना—प्रेक्षकांना अतिशय सुखावह वाटते. नाटककारांनी भावनांना आवाहन मिळेल, त्या उत्तेजित होतील, यावर आपली नाट्यरचना केंद्रित केली आणि त्यामुळे नाट्याचे आकर्षण सामान्यांनाही वाटले. मानसशास्त्र हा शब्द आपण अलीकडे वापरू लागलो. आहो. पण मन आणि त्याचे व्यापार काही आज निर्माण झाले नाहीत. संस्कृत नाटककारांनी मनाचे धर्म आणि व्यापार अचूकपणे ओळखून आपल्या नाट्य कथेत प्रसंग निर्मिताना, पात्रांचे स्वभावचित्रण करताना आणि संवादांमधून त्यांचे उद्गार शब्दांकित करताना, मानवी मन प्रकट करण्याचा कलात्मक प्रयत्न केला आणि त्यामुळे राम, दुष्यन्त, उदयन किंवा सीता, शकुंतला, वासवदत्ता या व्यक्ती आपल्यापासून कितीही दूर असल्या, किंबहुना काही केवळ काल्पनिक असल्या, तरी त्यांच्या मानसिक विकारांच्या, भावभावनांच्या दर्शनाने त्या आपल्याला नेहमी जवळ असल्यासारख्याच वाटल्या. त्यांचे भाव आणि त्यांच्या

मानसिक क्रिया प्रतिक्रिया ह्या आपल्याही आहेत. रामाचा सीतेबद्दलचा शोक पाहून पंचवटीतल्या पाषाणानाही पाझर फुटला आणि वज्राचे हृदय दुभगले असे भवभूती सांगतो; पण 'उत्तररामचरित' नाटकातील ते ते प्रसंग पाहताना आपलीही तशीच अवस्था होते. ही भावांची समरसता अभिजात नाट्यकृतीत आपल्या अनुभवास येते. अशी समरसता अनुभवताना प्रसंग आणि व्यक्ती कुठून आलेल्या आहेत हा विचार शिल्लक उरत नाही.

आजच्या सामान्य प्रेक्षकाची बैठक हीन दिसते. ज्या नाटकात परिचित भावाचे दर्शन नाही त्यात त्याला 'रस' वाटत नाही. उलट ज्या नाटकात असा भावनाचा रसपरिपोष झाला आहे ते नाटक, विचाराने प्रतिगामी किंवा सद्यःपरिस्थितीच्या दृष्टीने अवास्तव असले तरी, त्याला आवडते आणि अशा नाटकाचे प्रयोग शेकड्याने होऊ शकतात. अभिजात संस्कृत नाट्यात जे भावनिक आवाहन आहे त्याचे मर्म प्रेक्षकांच्या मनोवृत्तीने अशा रीतीने शोधले पाहिजे.

[५]

संस्कृत नाट्यात आणखी एक गोष्ट आहे : या नाट्याचे वाङ्मयीन रूप. नाट्य हे 'दृश्य-काव्य' आहे अशी जी एक महत्त्वाची कल्पना नाट्यशास्त्रात आहे त्यातील काव्याचा अंश म्हणजे नाट्याचे वाङ्मयीन स्वरूप. संस्कृत नाटककारांनी नाट्यकथेतील गद्यपद्य संवाद रचताना त्यात आपली वाङ्मयीन कला पूर्णपणे ओतली आणि सबंध नाट्याला असे मनोरम वाङ्मयीन रूप दिले की ही अभिजात नाटके वाङ्मय म्हणून आजही टिकून आहेत. संस्कृत नाटकाचे प्रयोग होत नसले तरी त्यांची वाङ्मयीन कला आजही आपले मन वेधून घेईल इतका तिचा दर्जा थोर आहे.

संस्कृत नाट्यरचनेत वाङ्मयीन कलेला आणि भाषाविलासाला जे अपूर्व महत्त्व लाभलेले दिसते ते, 'नाटक म्हणजे दृश्यकाव्य' या संज्ञेच्या

केवळ परिणाम म्हणून असेच काही नाही. या सकेताचा प्रभाव आहेच. कारण नाटकातील 'श्रय' हे श्रवणीय व्हावे ह्या आकांक्षेने नाटककारांनी नाट्यरचना केली. पण नाट्यरचना करताना वाङ्मयीन गुणाची जोपासना अधिक कटाक्षाने झाली असे जे संस्कृत नाट्यात दिसते त्याचे आणखी एक वेगळे कारण आहे असे मला वाटते. प्राचीन नाट्यकलेला जी प्रयोगाची साधने उपलब्ध होती ती फार तोकडी होती, मर्यादित होती, हे आपण जाणतोच. संस्कृत रंगभूमीवर पुढील दर्शनी पडदा बहुतेक नव्हताच. नाटकीय पात्रांची रंगभूमीवरील ये जा प्रेक्षकांच्या डोळ्यासमोर होत असे. रंगभूमीवर एखादे दृश्य उभे करण्यासाठी अवश्य असणारी नेपथ्याची सामग्री अगदी अल्प होती. शेक्सपिअरच्या रंगभूमीवर देखील 'आर्डनचे वन' दाखवायचे म्हणजे कुठे कोपऱ्यात एखादी वृक्षाची डहाळी आणून ठेवीत आणि बाकीचे सारे प्रेक्षकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोपवून देत. संस्कृत नाटकात अभिप्रेत असलेले प्रमदवन, किंवा मालिनीतीरावरचा कण्वाचा आश्रम, हेमकूट पर्वतावरील मारीच ऋषींचा पुण्याश्रम, अन्तःपुराचा परिसर किंवा समुद्रगृह, वसन्तसेनेचा प्रासादतुल्य भव्य निवास, इत्यादी दृश्ये रंगभूमीवर उभविण्याइतकी साधनसामग्री त्या काळी कुठून असणार? पात्रांची रंगभूषा आणि वेशभूषा बरीचशी संकेतांनी सिद्ध करावी लागे. आज ही प्रायोगिक साधने अतिशय प्रगत झालेली आहेत. रंगभूमीवरील नेपथ्ययोजनाच नव्हे तर रंगभूषा, प्रकाश आणि मशीन यांची योजना, इत्यादी गोष्टीही प्रगत झालेल्या आहेत. या आधुनिक साधनांचा सूचक उपयोग करून नाटककाराचा आशय परिणामकारक रीतीने व्यक्त करण्याची सोय आज उपलब्ध आहे. प्राचीन काळी नाट्याची अभिव्यक्ती करावयास ही साधने जवळजवळ नसल्यामुळे, नाटककाराला आपल्या अभिव्यक्तीसाठी मुख्यत शब्दांवरच अवलंबून राहावे लागे. आणि म्हणूनच जे जे व्यक्त करणे उचित आहे, आवश्यक आहे, ते ते सर्व शब्दांतून व्यक्त करण्याची धडपड नाटककारांनी केली. साहजिकच नाट्याची ही वाङ्मयीन बाजू अधिक परिणत झाली, पुष्ट झाली. हे वर्णन संस्कृत नाट्याला जसे लागू पडते तसे ते ग्रीक नाट्याला आणि शेक्सपिअरच्या नाटकांनाही लागू

व्हावे. शेक्सपिअरच्या नाटकांतील अभिजात वाङ्मयीन उतारे आम्ही आवडीने पुन्हा पुन्हा वाचतो, स्वतःशी म्हणतो. संस्कृत नाट्याचे हे वाङ्मयीन आकर्षण असेच आहे. म्हणून तर परंपरेच्या वाङ्मय-रसिकाला ' तत्रापि च चतुर्थोऽङ्क, तत्र श्लोकचतुष्टयम् ' असे ' शाकुन्तल ' नाटकाबद्दल आनन्दाचे उद्गार काढावेसे वाटले. अभिजात संस्कृत नाट्य हे एक समृद्ध वाङ्मय आहे. संस्कृत नाट्याची वाङ्मयीनता हे जसे त्याचे एक आकर्षण आणि यश, तसा त्याचा अविस्मरणीय वारसाही.

[६]

संस्कृत नाट्याचा सभार पाहिल्यावर आणि नाट्यरचनेचे आणि लेखनाचे संकेत डोळसपणे समजावून घेतल्यावर संस्कृत नाट्यचे यश कशात आहे आणि संस्कृत नाट्याचा ऱ्हास का होत गेला याची कल्पना येऊ शकते. आतापर्यंतच्या विवेचनात ही मीमांसा सूचित आहेच.

संस्कृत नाट्यात निर्माण झालेले संकेत काही अंशी प्रायोगिक आवश्यकतेमधून, आणि काही अंशी प्रचलित सामाजिक मान्यता आणि त्याशी अनुरूप अशी वाङ्मयीन रचना, यांच्यामधून निर्माण झालेले आहेत. नान्दी, सूत्रधार, प्रस्तावना, भरतवाक्य इत्यादी संस्कृत नाट्यात कायम आढळणाऱ्या गोष्टी मुळात प्रयोगपद्धतीशी संबद्ध आहेत; तर कथावस्तूची निवड, प्रमुख पात्रांचे चित्रण अशा गोष्टी तत्कालीन समाजाची अपेक्षा आणि मान्यता यांनी आकारित झालेल्या आहेत. नाट्यरचनेचे आणि लेखनाचे संकेत हे मूलतः कलात्मक असले तरी तत्कालीन सांस्कृतिक मूल्यांशी त्यांचा अनिवार्य संबंध असतो आणि एकंदर कलाविचाराची जी पातळी एखाद्या कालात तयार होत असते तिच्याशी फटकून राहून वाङ्मयीन संकेतांचे निर्मन नाही.

म्हणूनच संकेतांनी बद्ध झाल्यामुळे संस्कृत नाट्याचा ऱ्हास झाला हे अर्धसत्य आहे. ज्या काळी संकेत निर्माण झाले त्या काळी ते एका परीने अपरि-

हाय असले पाहिजेत. परंतु परिस्थिती बदलल्यावर संकेत बदलायला हवेत किंवा त्यात नवा जीव कोणीतरी ओतायला हवा, किंवा त्या संकेताचा अर्थ नीट लक्षात घेऊन यांत्रिक रचनेच्या आहारी जाण्याचे टाळायला हवे. संस्कृत नाट्याच्या पुढील इतिहासात हे घडले नाही आणि यातच त्याच्या ऱ्हासाची बीजे आहेत.

एक तर अभिजात नाट्याचे युग संपल्यावर भास, कालिदास, शूद्रक, विशाख दत्त यांच्या तोडीचा, किंबहुना भवभूतीच्या तोडीचाही कोणी लेखक निर्माण झाला नाही. त्यामुळे अभिजात नाट्य संकेतनिष्ठ असूनही वरील नाटक कारांच्या उज्ज्वल प्रतिभेने त्यात जे तेज प्रकटले ते पुढील काळात प्रकट होऊ शकलेच नाही. शास्त्रात सांगितलेल्या नमुन्याबरहुकूम रचना केली म्हणजे वाङ्मयीन चातुर्याची परिसीमा झाली अशीच एकंदर कल्पना या उत्तरकालीन लेखकाची दिसते. कथावस्तूच्या पाच अवस्था आणि संधी बरोबर जुळवले, प्रवेशक-विष्कंभकाची योजना केली, पताकास्थान आणले, म्हणजे नाट्य रचनेच्या सगळ्या युक्त्या आल्या, अशा समजुतीने केलेली रचना वाङ्मयीन संकेताची कलात्मक जाणीव नसल्याचेच द्योतक आहे. रचनेची तत्त्वे ही बरीचशी मार्गदर्शक असतात, त्यांचा अवलंब करण्याची तशी सक्ती नसते; पण हे समजायला लेखकाच्या अंगातच खूब असायला हवा. कलावंतापेक्षा कारागिरांची परंपरा पुढील काळात निर्माण झाली त्याचा परिणाम अभिजात नाट्याचा लोप होण्याशिवाय दुसरा काय होणार ? कदाचित संस्कृत भाषा हळूहळू प्रचारातून कमी होऊ लागली होती, परंपराप्रिय पंडिताशिवाय संस्कृतचा उपयोग लेखनासाठी फारसा कोणी करीनासे झाले, ही परिस्थिती महत्त्वाची मानावी लागेल. कसेही असले तरी संस्कृतच्या वाट्याला प्रतिभावान लेखक उत्तरकालात आला नाही हे वाङ्मयीन हानीचे एक मोठे कारण म्हटले पाहिजे.

पुराणकथा किंवा प्रसिद्ध कथावस्तू आणि प्रमुख पात्रांचे आदर्श चित्रण हा संकेत तत्कालीन परिस्थितीत स्वाभाविक होता हे मागे म्हटले आहे. परंतु हा संकेत स्वीकारूनही अभिजात नाटककारांनी कथावस्तूला तत्कालीन वास्तवतेची जोड

दिर्नी आणि गोग किंवा मुरलेवर पायाच्या चित्रणात तरी लोकनीलनानली खरीखुरी माणसे उभी करण्याचा प्रयत्न केला. पुढील काळातल्या लेखकांनी मात्र रामायण महाभारतातल्या त्याच त्या कथा उगाळल्या; किंवा एखादा काल्पनिक राजा किंवा त्यांचा आश्रयदाता पकडून त्याच्या मोठेपणाचे किंवा प्रेमलीलांचे नाटक रचले !

मग्न नाट्याच्या प्रगतीला उपकारक ठरलेला राजाश्रय शेवटी स्वतंत्र निर्मितीचा बळी घ्यायला कारण झाला की काय न कळे. ज्यांची नाटके उपलब्ध आहेत त्या नाटककारांचे बहुतेकजण कुठल्यातरी राजाचे आश्रित होते किंवा दरबारात एखाद्या अधिकारावर होते, असे आढळून येते. या लेखकांची राजनिष्ठा आणि स्वामिभक्ती त्यांच्या स्वतंत्र निर्मितीच्या आड आली, का त्यांची कुवतच तेवढी होती, का लेखनाचा आणि रचनेचा सबंध या यांत्रिक चित्रणापाशीच येऊन कायमचा थांबला होता, हे ठरविणे कठीण आहे. बहुधा ही सर्व कारणे एकत्रपणी असण्याचा संभव आहे. परंतु भास, शूद्रक किंवा विशाखदत्त यांच्या नाट्यरचनेचे नवेनवे प्रयोग उत्तरकालात कसे कोणाला स्मरले नाहीत ?

या उत्तरकालीन लेखकांनी दिव्य कथांवर किंवा आपल्या आश्रयदात्यांवर नाटके रचिली आणि अशी नाटके रचताना देशीय स्वकालीन परिस्थितीचे वास्तव रंग भरण्याऐवजी आदर्श चित्रणाचे जुने किंवा तेवढे नियमानुक्रम गिरविले. परिणामतः उत्तरकालातल्या या नाटकांत आणि कालिदास किंवा हर्ष यांच्या नाटकांत फरक दिसला तो फक्त राजा-राणींच्या बदललेल्या नावांचा. आणि अर्थात वैयक्तिक प्रतिभेचा. तत्कालीन समाजाचे प्रतिबिंब मात्र, कालिदास यांच्या नाटकांत जसे दिसते तसे ते या उत्तरकालीन नाटकांत दिसण्याची शक्यता नाही. कुठला तरी एक राजा घेऊन त्याच्या माथी सर्व गुण लादायचे ही आदर्शांची कल्पना. या राजाच्या प्रणयाची तऱ्हा, त्याचे प्रेमालाप किंवा विरहोद्गार, त्याच्या परिसरातली मंडळी, यांच्यात भास-कालिदासाच्या काळापासून पुढील काळापर्यंत कधी बदल झाल्याचे दिसत नाही. परंपरेने चालत आलेले तसेच पुढे न्यायचे एवढीच निर्मितीची कल्पना असलेल्या या लेख-

कानी मान्य संकेतांना साधन मानण्याऐवजी साध्य मानले. म्हणूनच हे संकेत नवनिर्मितीच्या मुळावर आले. सांकेतिक चित्रणाचा अतिरेक काही लेखकांनी तर असा केला की अभिजात नाट्यात प्रणयाच्या संदर्भात येणारा विदूषक आपल्या प्रणयनाट्यातही यायला पाहिजे अशी त्यांनी कल्पना करून घेतली आणि नको तिथे विदूषक घुसडून दिला. एरव्ही रतिमन्मथाच्या कथेत मदनाला आणि रामकथेत, एकाने रावणाला व दुसऱ्याने रामाला विदूषकाची जोड द्यायची जी बहादुरी केली ती कोणाला सुचली असती?[३]

कथावस्तु आणि पात्र यांची निर्मिती या बाबतीत संस्कृत नाट्य संकेतनिष्ठ होते तरी नाट्यरचनेचे तिसरे अंग जो संवाद त्यात अभिजात नाटककारांनी लक्षणीय कामगिरी केली होती. संवादरचनेबाबत गद्यपद्याची मिश्र शैली आणि पात्रपरत्वे संस्कृत किंवा प्राकृत भाषेची योजना असे संकेत होते हे खरे. परंतु संवाद हे कथाविकासाचे एक वाहन येवढीच दृष्टी न ठेवता, अभिजात नाटककारांनी एकीकडे संवादातून पात्रांच्या मनोविकारांचे आणि भावनांचे तरल, सूक्ष्म आणि सूचक असे दर्शन घडविले आणि दुसरीकडे गद्यपद्यमय संवादातून वाङ्मयकलेचा मनोरम विलास दर्शविला. हा दुहेरा परिणाम साधताना भास-कालिदासासारख्या लेखकांना कलात्मक जाणीव आणि संयम यांचा विसर पडला नाही. संवादातील गद्य साधे, बोलभाषेसारखे आणि पद्य काव्यगुणांनी नटलेले, भावनांचा आविष्कार करणारे, असे त्यांनी योजिले भासाने तर क्वचित पद्यही प्रत्यक्ष संवादासारखे योजिले. अखंड श्लोक न योजता एका श्लोकातून दोन पात्रांचा संवाद रचला. संवादरचनेबद्दलची ही दृष्टी पुढील काळात मुळीच राहिलेली दिसत नाही. संवादरचना म्हणजे केवळ वाङ्मयीन विलास अशी कल्पना या लेखकांनी करून घेतली. सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावना शब्दांकित करण्याचे सामर्थ्य असलेला भवभूतीसारखा सपत्न नाटककार देखील वाङ्मयीन कलेचे प्रदर्शन करण्याच्या मोहाला बळी पडलेला दिसतो. एरव्ही 'उत्तररामचरित'सारख्या आपल्या अद्वितीय कृतीत सीतेलाही लांब लांब समासांची पल्लेदार वाक्ये बोलायला त्याने लावले नसते. संस्कृत

नाट्यातल्या ‘दृश्य’ अंशावर ‘काव्या’च्या अंशाने कुरघोडी करायला जी सुरुवात केली त्याचा घातक परिणाम उत्तरकालात स्पष्ट दिसतो. अभिजात नाटककाराना नाट्यरचनेचे सामर्थ्य होते, नाट्याची दृष्टी होती; आणि म्हणून त्यांच्या नाटकातील वाङ्मयीन अतिरेक सहन होण्यासारखा तरी होता. पण उत्तरकालीन नाटककारांची नाटकाबद्दलची कल्पनाच काही चुकीची झाली असे वाटते. नाटक रचायचे म्हणजे दोनदोनशे श्लोकांची रचना करायची; आणि हे श्लोक जोडण्यापुरते गद्य वाक्यांचे तुकडे पेरायचे. पद्यरचना करताना वृत्तवैचित्र्याची आणि अलंकाराची हौस फेडून घ्यायची. बहिरंग पण नाट्यबंधाचे; आणि नाट्यरचनेत आवश्यक म्हणून मानलेल्या तांत्रिक गोष्टी तेवढ्या गोवलेल्या. नाट्याचा कुठे मागमूस नाही. इथून तिथे सारे काव्य; आणि तेही उतरती कळा लागलेले : अशी ही परिस्थिती आहे. संस्कृत नाट्य महाकाव्याला नेहमी जवळ होते. पण काव्य आणि नाट्य या दोघांमधील कलात्मक भेद अभिजात नाटककार तरी विसरले नाहीत. उत्तर-कालात मात्र नाट्याचे बहिरंग राहिले पण काव्याचे त्यावर आक्रमण झाले. परिणामतः धड नाट्य नाही, धड काव्य नाही, अशा या अवगंड विसंगतीने संस्कृत नाट्य निकालात निघाले.

या परिस्थितीला संस्कृत शास्त्र पण काही अंशी जबाबदार असले पाहिजे. भरताने सुरुवातीला नाट्यरचनेचे काही नियम ठरवून दिले हे ठीकच आहे. परंतु दहाव्या शतकातल्या धनंजयाने किंवा चौदाव्या शतकातल्या विश्वनाथाने भरताच्या शास्त्राचाच पुनरुच्चार करावा आणि फार तर काही नियमांचा किंवा तत्त्वांचा आणखी कीस काढावा याचे आश्चर्य वाटते. याचा अर्थ असा की संस्कृत नाट्यचर्चा आणि तत्त्वविवेचन कालाबरोबर आणि नाटककारांच्या नवीन निर्मितीबरोबर पुढे सरकले नाही. शास्त्र हे दीपाप्रमाणे आहे, त्याने प्रकाश टाकून मार्ग उजळावयाचा असतो, अशी एक सर्वसाधारण मान्यता संस्कृत शास्त्रकारांची आहे. परंतु ही मान्यता म्हणजे भरताने दाखविलेला मार्गच पुन्हा उजळावयाचा असे नाही. तत्त्वज्ञानाच्या बाबतीत, किंबहुना साहि-त्याच्या प्रांतातही निदान अभिनवगुप्त, मम्मट यांच्या कालापर्यंत, नवनवीन

तत्त्वांचा परामर्श घेणारे ग्रंथकार निर्माण झाले. मग संस्कृत नाट्याची तेवढी आबाळ का झाली ते कळत नाही. मूल्यग्राही आणि मार्मिक टीकेचे मार्गदर्शन लेखकांना निश्चित उपकारक होते. संस्कृत नाट्याला असे शास्त्राचे मार्गदर्शन पुढील काळात लाभले नाही. संस्कृत नाट्याची बंद कोंडी फोडणारा लेखक जसा उत्तरकालात झाला नाही तसा कोणी शास्त्रकार-टीकाकारही झाला नाही, हे दुर्दैव म्हटले पाहिजे

साहित्याची प्रगती झाली नाही तरी, मामुली किंवा दुय्यम प्रकारची शक्ती असलेला लेखक जोवर स्वतःची कुवत ओळखून असतो तोवर साहित्याला आणखी अधोगती तरी लागत नाही. संस्कृत नाट्याच्या उत्तरकालात लेखकाच्या आत्मप्रौढीचे पेव फुटल्यासारखे दिसते. या आत्मप्रौढीची सुरुवात भवभूतीपासून झाली. पण भवभूतीने स्वतःविषयी बोलावे याला एक मानसशास्त्रीय कारण तरी होते. वाङ्मयीन जीवनाच्या आरंभी त्याची उपेक्षा झाली, हेटाळणी झाली. या वैफल्यातून स्वत्वाचा पुरस्कार करण्याची इच्छा भवभूतीच्या मनात जागृत झाली असली पाहिजे. तरीही भवभूतीची आत्मप्रौढी ही आपली पाठ आपणच थोपटून घ्यावी याच प्रकारची केवळ आहे. उत्तरकालीन नाट्यकाराच्या बढाईला मात्र उद्दाम अहंकाराचे रूप आले आहे. राजशेखर स्वतःला सरस्वतीचा अवतार समजतो, आणि पूर्वजन्मात आपणच कालिदास असल्याचे सांगतो! कर्कश तर्कचर्चेत रंगणारी आपली बुद्धी 'कोमलकाव्यकौशल्य' लाल्या प्रकट करू शकते, याबद्दल जयदेव स्वतःवरच खूष आहे! मुरारीच्या पुढे भवभूतीची काय कथा, असा अभिप्राय मुरारीच्या एका चाहत्या पंडिताने दिला आहे. भास-कालिदासासारखे लेखक स्वतःविषयी काहीच बोलत नाहीत. उलट हे उत्तरकालीन लेखक स्वतःविषयीच फक्त बोलतात. 'शाकुन्तल'सारखी सर्वांगसुंदर कलाकृती विद्वानांना जरा भीतच सादर करणाऱ्या कालिदासाचा विनय कुठे, आणि या राजशेखरादी कवींचा आत्मप्रौढीचा अविनय कुठे! दुसऱ्या-तिसऱ्या दर्जाच्या लेखकांना आत्मप्रौढीचे स्फुरण यावे ही वाङ्मयीन कलेच्या ऱ्हासाची स्पष्ट निशाणी होय.

अभिजात संस्कृत नाट्य याच्या दुसऱ्या टोकाला आहे. या नाट्याने

विलक्षण कथा आणि अविस्मरणीय पात्रे यांच्या अपूर्व निर्मितीवर कधी दावा सांगितला नाही. तरी या नाट्यात प्रकट झालेले जीवनातले नाट्य, मानवी भावनांचे सूक्ष्म आणि अचूक अंकन करण्याची त्यांची शक्ती, जीवनार्थाचा वेध घेण्याची त्यांची मनीषा, गाढ आशय प्रकट करणारी त्यातली व्यञ्जना, आणि हे नाट्यदर्शन घडविताना त्यात झालेली आवर्जून वाङ्मयीन कला — या गुणांनी अभिजात संस्कृत नाट्याचा माथा नेहमीच उन्नत राहील. हे गुण असलेले थोर नाटककार थोडेच आहेत. त्यांच्या नाट्य-निर्मितीमधील थोर कृती अगदी मोजक्या आहेत. पण याबद्दल खेद वाटण्याचे कारण नाही. पर्वताप्रमाणे वाङ्मयाची उंचीदेखील शेवटी शिखरानेच मोजावयाची असते.

[७]

संस्कृत नाट्याचे जवळून दर्शन घेऊन त्याच्या यशापयशाची मीमांसा करीत असताना, शास्त्रकार आणि नाटककार यांची नाट्यविषयक दृष्टी कोणती होती हे समजून घेणेही आवश्यक आहे.

या प्रयत्नात विवेचनाची पूर्णता एकदम हेतू साधेल असे नाही. संस्कृत नाट्याच्या रचनेचे आणि लेखनाचे तंत्र आज कोणाला जुने आणि कालबाह्य वाटले तरी नाट्यविषयक दृष्टी तशीच असेल असे नाही. येथे काही मौलिक विचार प्रकट झालेला असल्यास त्याचा शोध अभ्यसनीय आणि मार्गदर्शक ठरण्याचा संभव आहे. आणि तसे झाले तर नाट्यमूल्याचा हा विचार केवळ ऐतिहासिक अभ्यास म्हणून म्हणता येणार नाही.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात नाट्याच्या उत्पत्तीची जी हकीकत आहे ती काल्पनिक असली तरी नाटकाचे स्वरूप आणि प्रयोजन यावर तीत स्पष्ट प्रकाश पडलेला आहे. नाट्य हे 'क्रीडनीयक' म्हणजे करमणुकीचे साधन आहे यात शंका नाही परंतु नाट्य हा वेद आहे, चारही वेदांचे विशिष्ट अंश घेऊन तयार केलेला 'पाचवा वेद' आहे हेही लक्षात घेतले पाहिजे या दृष्टीने नाट्य ही

गंभीर (solemn) अधिष्ठान असलेली एक कला होय.

भरताचा हाच अभिप्राय कालिदासाने वेगळ्या शब्दात व्यक्त केला आहे. ' मालविकाग्निमित्र ' नाटकातील नाट्याचार्य गणदास, ' नाट्य म्हणजे देवांचा कान्त चाक्षुष क्रतू होय ' असे सांगतो नाट्याचे देवयज्ञ म्हणून केलेले हे रूपक अनेक दृष्टींनी सूचक आहे यागाचे अनुष्ठान ही एक गंभीर धार्मिक क्रिया आहे. या क्रियेत पावित्र्य आहे, मांगल्य आहे. यज्ञाच्या अनुष्ठानाने ऐहिक सुखसमाधानाची प्राप्ती होते येवढेच नाही तर पारलौकिक आणि शाश्वत कल्याणाचा मार्गही त्याने निश्चित होतो. नाट्याची क्रिया यज्ञासारखी असेल तर त्यात पावित्र्य आणि मांगल्य यांचा समावेश करावा लागेल आणि तात्पुरत्या समाधानापेक्षाही काही अधिक समाधान देण्याचे सामर्थ्य नाट्यात आहे हे मान्य करावे लागेल ह्या समाधानाची सिद्धी हा एकट्यादुकट्याचा प्रयत्न खासच नाही. यज्ञविधीचे अनुष्ठान करताना यजमान, त्याची पत्नी, निरनिराळ्या प्रकारचे अनेक ऋत्विज यांना एकत्र येऊन एकमेकांशी सहकार्य करून एकदिलाने यागाची सिद्धी करावी लागते नाट्यप्रयोगातही अशा एक दिलाने केलेल्या सहकार्याची अपेक्षा अवश्य असते हे सांगायला पाहिजेच असे नाही. नाटककार, नट आणि प्रयोगाशी संबद्ध असलेले अनेक कार्यकर यांच्या परस्परपूरक साहाय्यावाचून आणि एकदिलाने चालेल्या सहकार्यावाचून नाट्यप्रयोगाची सिद्धी कशी होणार? ज्या वेळी अनेक लोक एका विशिष्ट उद्दिष्टाने एकत्र येतात, परस्पर साहाय्याची आणि सहकार्याची भावना ठेवून एका कार्यात स्वतःला गुंगून घेतात, तेथे एका व्यक्तीचा मोठेपणा लोपून कार्याचे मोठेपण आपोआप अंगीकारलेले असते म्हणजे अशा क्रियेत एक समर्पणाची भावना असते यज्ञविधीत हे समर्पण प्रत्यक्ष आहुतींचे दान करूनही होत असते नाट्यातही प्रयोगाची सिद्धी आणि परार्थ यासाठी समर्पण (dedica tion) करावेच लागते. वरील रूपकाचा हा अर्थ शब्दाशब्दाने घेतला नाही तरी नाट्य म्हणजे उथळपणे करून दाखवायचा काही खेळ नव्हे, येवढे तरी येथे सूचित आहे यात शंका नाही नाट्य आणि यज्ञ यात अशा रीतीने एक गांभीर्य असले तरी काही फरकही आहे नाट्य हा क्रतू असला तरी तो

'कान्त' क्रतू आहे. त्यामध्ये एक सुंदरपणा आहे, मनोहारित्व आहे. यज्ञाच्या अनुष्ठानात यजमान आणि ऋत्विज यांच्या विविध क्रिया पाहताना आणि मंत्रोच्चार ऐकताना काही सुंदर पाहिल्यासारखे वाटणार नाही. परंतु नाट्यप्रयोगातील नटाची भाषणे, त्याचा अभिनय, रंगमंचावरील त्याच्या हालचाली यांमध्ये मन वेधून घेण्याचे आणि मनाला आनंद देण्याचे सामर्थ्य असते, हे आपण अनुभवाने जाणतो. याचे कारण म्हणजे नाट्य 'चाक्षुष' आहे. नाट्य डोळ्यांनी पाहण्याजोगे असते. यज्ञविधीदेखील पाहता येतो; पण त्यात डोळ्यांना सुखवील आणि मनाला रिझवील असे काही नसते. नाट्यात मात्र काही दृश्य आणि भव्य (spectacular) असे असते, डोळे आणि मन यांची तृप्ती करणारे असते. आणखी एका अर्थाने नाट्य 'चाक्षुष' आहे असे म्हणता येईल. यज्ञयागाचे फल चाक्षुष नाही, विधी पूर्ण झाल्यावर लगेच मिळणारे, प्रत्यक्ष असे नाही. या फलाची प्राप्ती पारलौकिक कल्याणाची आहे असे मानतात. नाट्याचे फल मात्र नाट्यप्रयोग चालू असल्यापासून तो संपत होईपर्यंत निरंतर आनंदाच्या रूपाने आपल्याला मिळतच असते. मम्मट म्हणतो त्याप्रमाणे ही 'सद्यःपरनिर्वृति' आहे. अशा रीतीने, रिझविणे हा नाट्याचा धर्म असूनही स्वरूपतः नाट्य ही धार्मिक, पवित्र, मांगल्यप्रद अशी यज्ञासारखी एक गंभीर वस्तू आहे असा अभिप्राय या रूपकात दिसतो.

उदात्त आणि गंभीर अशी बैठक, आणि रिझविण्याचा धर्म या दोन्ही मिळूनी वाङ्मयात असा सध्याचा सम्प्रदाय आहे. पण भरतमुनि शास्त्रकार आणि नाटककार यांनी नाट्य हा वेद आहे आणि क्रीडनीयक आहे, शिवाय ते क्रतु आहे चाक्षुष आणि कान्त आहे, असेच प्रतिपादन केले आहे. या दोहोंत विरोध किंवा विसंगती आहे असे त्यांना कधी वाटलेले दिसत नाही.

अभिनयाची कला असेल, आणि नाट्कातील ' श्रव्य ' भाग, संगीतव्यतिरिक्त, केवळ साध्या संवादापुरता मर्यादित असून, हा मजकूर सर्वत्र लिहून ठेवण्या ऐवजी केवळ नीट अनुसंधान ठेवून नटानी बोलावयाचा येवढ्यापुरता मर्यादितही असेल परंतु नाट्यातील श्रव्याची भरताची कल्पना इथेच थांबली असे वाटत नाही. कारण, नाहीतर मग दशरूपकाचे म्हणजे विविध प्रकारच्या नाट्यरचनेचे वर्णन, नायिक-नायिकांचे भेद, रसनिर्मितीची संपूर्ण प्रक्रिया इत्यादी गोष्टींची व्यापक चर्चा नाट्यशास्त्रात कशाला आली असती ? या विवेचनाचा संबंध नाट्याच्या वाङ्मयीन अंगाकडे आहे हे उघड आहे

शिवाय, नाट्याचे स्वरूप तात्त्विक दृष्टीने सांगताना भरताने असे म्हटले आहे की, " मी जे नाट्य तयार केले ते विविध भावानी संपन्न आणि विविध प्रसंगानी युक्त असलेल्या लोकवृत्ताचे—जगातील लोकांच्या आचारविचाराचे—अनुकरण म्हणून. उत्तम, मध्यम आणि अधम अशा सर्व तऱ्हेच्या लोकांच्या क्रिया हा नाट्याचा आधार आहे " [४] नाट्यात त्रैलोक्याचे प्रतिबिंब उमटावे, समग्र लोकचरिताचे अनुकरण व्हावे, असे म्हणण्यात नाट्याचे हे श्रव्य अंग वाङ्मयाच्या सीमेपर्यंत जाऊन भिडते हे मान्य करावयास हवे नटानी जे 'अनुकरण' करावयाचे त्याचे स्वरूप ' दृश्य ' म्हणजे अभिनयात्मक असणार परंतु ज्याचे अनुकरण नटानी करावयाचे ते लोकवृत्त नाटककाराने रचल्यावाचून अनुकरण होणार तरी कसे ?

पुढील शास्त्रचर्चेत ' श्रव्य ' याचा अर्थ ' वाङ्मयीन ' असा करून नाट्याला ' दृश्य-श्राव्य ' असे स्पष्टपणे म्हटल्याचे आढळून येते. नाट्यशास्त्रावरील आपल्या टीकेत अभिनवगुप्ताने, ' दृश्य म्हणजे दृश्य आणि श्रव्य म्हणजे व्युत्पत्तिप्रद '—वाङ्मयीन अनुभूतीने जाणिवेच्या कक्षा वाढविणारे—असा या पदाचा अर्थ केला आहे. यावरून एक गोष्ट अशी दिसते की नाट्याची प्रयोगाधीनता लक्षात घेऊनही नाट्याच्या वाङ्मयीन रूपाची उपेक्षा येथे झालेली दिसत नाही. दृश्य म्हणजे प्रायोगिक आणि श्रव्य म्हणजे काव्याचे किंवा वाङ्मयीन अशा दुहेरी अंगाची धारणा नाट्यस्वरूपाच्या या विवेचनात आहे. अभिजात संस्कृत नाट्याने या श्रव्य अंगाला मनोहर आणि उदात्त असे वाङ्मयीन रूप

दिले आणि ते देताना, निदान भास, कालिदास, शूद्रक अशा नाटककारांनी तर्ग, वाङ्मयीन कला आणि प्रयोगाची कला यांचा समतोल साधला.

नाट्याच्या या दोन्ही अंगांचा विचार केवळ तात्त्विक दृष्टीने केला तर त्याचे गांभीर्य लक्षात आल्यावाचून राहणार नाही. नाटककाराला नाट्यरचना करताना किती कष्ट घ्यावे लागतात आणि हास्योत्पादक, फार्सिकल नाट्याची निर्मिती करताना देखील किती गंभीरपणे ताण सोसून बसावे लागते याची स्वानुभूतीची प्रचीती लेखकांना असतेच. प्रयोग सादर करणाऱ्या नटांनाही आपापली भूमिका केवढ्या जबाबदारीने आणि तोलाने सांभाळावी लागते हे नटही जाणतात. प्रयोगाची सिद्धता ही खरोखर गंभीर बाब आहे. आणि प्रयोगसिद्धीचे भरताचे सूत्र लक्षात घेतले म्हणजे या गांभीर्याची कल्पना मनात अधिक ठसते.

भरताच्या नाट्यशास्त्रात प्रयोगाचे जे तत्त्व अभिप्रेत आहे ते शास्त्रसंकेतावर अधिष्ठित आहे. नाट्यातील एखादा प्रसंग किंवा भाव प्रदर्शित होत असे तो नृत्याशी संबद्ध अशा विशिष्ट स्थिती (postures), गती (movements) यांच्या द्वारे; आणि वाचिक, आंगिक आणि आहार्य (नेपथ्य, वेषभूषा यातून व्यक्त होणाऱ्या) यांच्या विशिष्ट अभिनयाने : म्हणजे शब्दाचे निश्चित स्वराप्रमाणे उच्चारण, मुद्रेवरील भावदर्शन, हात पाय आणि शरीराचे अवयव यांच्या विशिष्ट हालचाली आणि मुद्रा, आणि रंग व वेष यांची प्रतीकात्मक सूचकता यांच्या द्वारे : यांच्या जोडीला संगीताचा विशिष्ट उपयोग असे. नृत्य व संगीताशी साहचर्य असलेला व्यंजनात्मक अभिनय हे नाट्यप्रयोगाचे माध्यम अशी कल्पना भरताच्या शास्त्रात आहे. हे तत्त्व इतके शास्त्रनिष्ठ आहे की त्यात गैलकरपणाला किंवा उथळपणाला कुठे वाव नाही. एखादा हास्यकारक प्रसंग किंवा हास्यास्पद भाव प्रकट करून दाखवायचा असेल तरी नटाची स्थिती किंवा पवित्रे, गती किंवा हालचाली, मुद्रेवरील भाव आणि भावव्यंजक मुद्रा, स्वरोच्चार, हातवारे, आणि रंग व वेष यांची योजना इत्यादी गोष्टींचे शास्त्र ठरलेले आहे. आणि या अशा संकेतानुसारच तो प्रसंग किंवा भाव प्रकट व्हावयाचा आहे. या संकेताचा आणि [illegible]

प्रयोगाचे तंत्र असल्यामुळे संस्कृत नाट्याची ही प्रायोगिक बाजू कधी उथळ मानण्याची शक्यताच नव्हती. हसू निर्माण करील असा एखादा नृत्यप्रयोग आपण कल्पनेने मनासमोर आणला तर वराल विवेचनाचा अर्थ ध्यानी येईल. असा नृत्यप्रयोग पाहताना आपल्याला हसू आले तर ती भावदर्शनाची आपली मानसिक प्रतिक्रिया झाली. नर्तकाचे पवित्रे, पदन्यास, हस्तपादादी *अवयवांचा अभिनय, आणि ताल आणि संगीत यांशी ठेवलेले अनुसंधान,* या गोष्टी हास्योत्पादक म्हणता येणार नाहीत. संस्कृत नाट्याचे प्रायोगिक स्वरूप अशा अर्थाने गंभीर आहे.

संस्कृत नाटककारांनी नाटकाचे गांभीर्य सांभाळले ते आपल्या लेखनाने : नाट्य म्हणजे त्रैलोक्यातील लोकजीवनाचे भावसंपन्न असे दर्शन, ही भरताची नाट्यदृष्टी आत्मसात करून, मानवी मनाचे खोल व सूक्ष्म दर्शन घडवून; भावभावनांचे प्रत्ययकारी आणि रम्य चित्रण करून; आणि वाङ्मयीन गुणवत्तेचे बळ घेऊन नाटकीय पात्रांच्या उद्गारांत, गद्यात अथवा पद्यात, जागोजाग सुभाषितवजा वाक्ये संस्कृत नाट्यात असतात. हे उद्गार जीवनाच्या खोल आणि व्यापक अनुभवातून अवतरलेले असतात. 'मालविकाग्निमित्र' सारख्या खेळकर वातावरण असलेल्या नाटकातही प्रेमाचे तत्त्वज्ञान आणि लोकाचार यांवर मर्मग्राही भाष्य आहे. अशा अनुभूतीरम्य उद्गारांनी संस्कृत नाट्याचा आशय नेहमी गंभीर आणि तात्त्विक राहिला आहे.

वराल तात्त्विक विचार बाजूला ठेवला तरी भरताची नाट्यविषयक दृष्टी, नाट्याचे जे प्रयोजन त्याला अभिप्रेत आहे त्यावरूनही स्पष्ट होण्यासारखी आहे. नाटक ही प्रयोग करून दाखविण्याची बाब असली तरी नाट्याचे दुहेरी अंग लक्षात घेतले म्हणजे नाट्याच्या विशाल व्याप्तीची कल्पना येते "असे ज्ञान नाही, विद्या नाही, कला नाही, योग नाही, कर्म नाही की ज्याचा अंतर्भाव नाट्यामध्ये होऊ शकणार नाही." [१] समग्र जीवनाचे दर्शन जर नाट्या व्हावयाचे तर जीवनातील कोणत्याही कलेची, कारागिरीची आणि ज्ञानाची किंवा विद्येची नजरभेट नाटकात व्हायला हरकत कुठली ? या दृष्टीने नाट्याकडे पाहणारालाही नाट्याचा उपकार अनेक प्रकारांनी होण्यासारखा आहे "नाट्य

कोणाला सुखवील, कोणाची करमणूक करील, कोणाला दिलासा देईल, धीर देईल, कोणाला तात्त्विक अनुभूती घडवून हितकारक असा उपदेशही करील."६

नाटक ही समाजातील सर्व थरांतल्या लोकांनी एकत्र येऊन पाहावयाची आणि आस्वाद घ्यावयाची कला आहे. नाटक पाहावयाला येणारा प्रेक्षक आपापल्या वैयक्तिक आवडीनिवडी बरोबर घेऊन येत असतो. प्रत्येक नाटकातील सर्वच सर्व भाग प्रत्येक प्रेक्षकाला आवडेल असेही घडत नाही. तरीही नाट्याची व्याप्ती जीवनाइतकी मानल्याने, नाटकातील काही ना काही गोष्ट तरी प्रत्येकाला आवडण्यासारखी असू शकेल.७ ही भूमिका भरताने स्वीकारलेली आहे. या भूमिकेवर उथळ अर्थाने प्रेक्षकाला रिझविण्याचा प्रश्नच उरत नाही. नाट्यातील प्रायोगिक कलेचे दर्शन आणि नाटककाराने नाट्याची रचना करताना घडविलेले जीवनाचे दर्शन यातून हे रिझविण्याचे कार्य होत असते, असा भरताच्या या भूमिकेचा अर्थ आहे.

भरताची ही दृष्टी अभिजात संस्कृत नाट्याने जाणीवपूर्वक स्वीकारली, असेच संस्कृत नाट्याच्या इतिहासावरून दिसून येईल. 'भिन्नभिन्न रुची असलेल्या प्रेक्षकांना विविध प्रकारांनी रिझविणारी एकमात्र कला म्हणजे नाट्य', ८ असे उद्गार कालिदासाने काढविले आहेत. त्यात भरताच्या उक्तीचाच ध्वनी आहे. नाट्यकलेच्या प्रयोजनाविषयी आणि सामर्थ्याविषयी असा विश्वास बाळगताना अभिजात संस्कृत नाट्याने प्रहसनाची किंवा फार्साची वाटचाल फारशी केली नाही हे लक्षणीय आहे. मानवी भावाचे सपन्न दर्शन नाटककाराने आपल्या वाङ्मयीन कलेने आणि नटांनी आपल्या अभिनयकलेने घडविले म्हणजे आनंदाची प्रतीती सिद्ध झाली : हा विश्वास येथे आहे.

[८]

नाट्याचे स्वरुप आणि प्रयोजन यांचा विचार आणखी एका वेगळ्या म्हणजे व्यवहार्य भूमिकेवरूनही करण्यासारखा आहे. आजच्या काळी या विचाराची

जरा अधिक वाढू लागते. कारण नाट्य ही एक सर्वस्वी प्रयोगाधीन
आहे प्रयोगाचे यशापयश हे नाटकाचे यशापयश अशी एक समजूत
आहे सध्याच्या काली या समजुतीला इतका दृढपणा येऊ पाहतो आहे
रंगभूमीवरील प्रायोगिक तंत्रापुढे बाकीच्या सर्व गोष्टी, काही वेळा नाटककार
नाट्यही, गौण ठरत आहेत. एकीकडे प्रायोगिक कलेचे व तंत्राचे प्राब
आणि दुसरीकडे ज्या प्रेक्षकासाठी म्हणून प्रयोग असतो त्या प्रेक्षकाच्या रुचं
सर्वस्व, या दोन टोकांत सध्या नाट्य उभे आहे असे वाटते. या दृ
नाट्याची दृश्य म्हणजे प्रायोगिक बाजू आणि नाट्याचा प्रेक्षक यांच्यासं
अधिक खोलात जाऊन विचार करणे प्राप्त आहे.

एक मूलभूत प्रश्न आहे तो नाट्याची दृश्य व श्रव्य अशी दोन अंग आ
त्यांच्या परस्पर संबंधाचा. नाटक ही केवळ प्रयोगधारण कला आहे का
तसे असेल तर नाटकातील श्रव्य म्हणजे वाङ्मयीन भागाचे महत्त्व जेवढ्य
तेवढे असून दृश्य म्हणजे प्रयोगाधिष्ठित भागाचे महत्त्व अपार आहे अ
आपण मानले पाहिजे. या प्रश्नाबद्दल संस्कृत नाट्याची भूमिका काय आहे?

नाट्य ही प्रयोगाने करून दाखवायची कला आहे, हा विचार भरताने स्प
मांडलेला आहेच. किंबहुना, भरताच्या नाट्यशास्त्रात प्रायोगिक कलेचे आ
तंत्रांचेच सूक्ष्म आणि विस्तारपूर्वक वर्णन आलेले आहे. नाट्याच्या प्रायोगि
अंगाची जाणीव शास्त्रकाराप्रमाणे नाटककारांनीही ठेवली याची साक्ष संस्कृ
नाट्यात निश्चित आहे. भवभूतीसारखा नाटककार आपल्या वाङ्मयीन वैभवात
वाहून गेला, पुढील ऱ्हासकालातील नाटककारांनी नाट्य म्हणजे संवादांचे
ग्रंथ योजून रचलेले काव्य अशी स्वतःशी कल्पना करून घेऊन नाटके लिहिली
आणि एका नाटककाराने चौदा अंकी नाटक रचून प्रबंध रचनेची हौ
भागवून घेतली. या सर्व गोष्टी खऱ्या असल्या तरी अभिजात नाट्याला य
अतिरेकाचा स्पर्श झालेला नव्हता. संस्कृत नाटकांचे स्वरूप आज कसेहि
वाटले तरी संस्कृत नाटके भविष्यकालीन विद्यार्थ्यांना पाठ्यपुस्तक म्हणू
अभ्यासासाठी उपयोगी पडतील अशा कल्पनेने रचली गेली नाहीत त्या
संस्कृत नाटकांचे प्रयोग प्रत्यक्ष सादर केल्याचा पुरावा या नाटकांच्या सूत्र

धाराने केलेल्या प्रस्तावनेतच आपल्याला पाहावयाला मिळते. शिवाय अभ्यासकाच्या दृष्टीने भासाची नाटके आपण पाहिली म्हणजे त्याचा प्रयोगदृष्ट्या दर्जा किती मोठा आहे याची कल्पना निःसंदिग्धपणे येते. कालिदासासारखा नाटककार आपली अत्युत्कृष्ट कृती 'शाकुन्तल' प्रेक्षकांना सादर करताना सूत्रधाराच्या मुखाने म्हणतो—

'आ परितोषाद् विदुषां न साधु मन्ये प्रयोगविज्ञानम् ।'

'शाकुन्तल' लिहून पुरे झाल्यावर जीवनाची इतिकर्तव्यता झाली असे वाटून कालिदासाने मोक्षाची प्रार्थना भरतवाक्यात केली आहे. 'शाकुन्तल'च्या वाङ्मयीन गुणाबद्दल हा आत्मविश्वास असतानाही प्रस्तावनेत प्रयोगविज्ञानाची भाषा कालिदासाने योजावी, विद्वानांच्या कसोटीला कौल लावावा आणि 'बलवत् शिक्षित' असताही प्रयोग सादर करते वेळी मनाला एकप्रकारची धाकधूक वाटत असल्याची कबुली द्यावी, या गोष्टी नाट्याचे प्रायोगिक महत्त्व ध्यानी घेतल्याशिवाय होण्यासारख्याच नाहीत.

प्रयोगाची निश्चित दृष्टी असलेला, प्रयोगाचे तंत्र जाणणारा, असा एक वाङ्मयीन कलावंत : या भूमिकेवर नाटककार आहे, अभिजात साहित्यापुरते आणि कालिदास, भास, शूद्रक, विशाखदत्त या नाटककारांपुरते तरी असे म्हणता येते. उलट, नाटकाच्या प्रयोगक्षमतेकडे दुर्लक्ष करून, नाटक म्हणजे संवादात्मक काव्य अशा कल्पनेने संस्कृत नाटककार जेव्हा नाटके लिहू लागले तेव्हापासून संस्कृत नाटकाचा, नाटक म्हणून, ऱ्हास व्हायला सुरुवात झाली हेही आपण पाहिले आहे. नाट्याच्या वाङ्मयीन आणि प्रायोगिक अंगाचे पारडे कसे झुकत गेले हे स्पष्टपणे दाखविण्याइतका पुरावा उपलब्ध नाटकांच्या मोजक्या संख्येमुळे आपल्या हाती येत नाही हे खरे, परंतु आहे त्या नाट्याचा शोध घेतला तर दृश्य आणि श्राव्य या अंगांचा कलात्मक तोल हाच श्रेष्ठ नाटककारांना अभिप्रेत होता असा निष्कर्ष काढणे चूक ठरणार नाही.

किंबहुना, प्रयोगाचे महत्त्व अधिक की नाट्यातील साहित्यकलेचे महत्त्व अधिक, असा प्रश्न विचारल्यास संस्कृत नाट्याच्या इतिहासात तरी त्याचे उत्तर साहित्यिकाच्या बाजूने मिळेल. तंत्राच्या आणि प्रयोगशास्त्राच्या वर्चस्वाने

नाटककाराच्या लेखनस्वातंत्र्यावर बंधन पडल्याचा प्रकार, या संदर्भात, संस्कृत नाट्यात तरी दिसत नाही. 'दृश्य' अंशाने 'श्रव्य' अंशावर मात करावी अशी परिस्थिती संस्कृत नाटकात आढळत नाही. जे आढळते ते उलट— पुढील कालात काव्यानेच प्रयोगक्षमतेवर कुरघोडी केल्याचे दृश्य.

प्रयोगविज्ञानासंबंधी कालिदासाने काढलेले उद्गार या संदर्भात पुन्हा एकदा पाहायला हवेत. कालिदासाचे 'शाकुन्तल' रचून झाले आहे. नटमंडळीचा प्रमुख, निर्माता आणि दिग्दर्शक असा सूत्रधार, नाटक पाहण्यासाठी जमलेली 'अभिरूपभूयिष्ठा परिषद' म्हणजे विद्वान आणि रसिक श्रोतृमंडळी लक्षात घेऊन नटीशी बोलतो आहे. तो म्हणतो, 'शिक्षा आणि प्रत्यक्ष अनुभव याचे बळकट भांडवल जवळ असूनही मला खात्री वाटत नाही. प्रयोगासंबंधीचे सर्व ज्ञान मला अवगत आहे पण या विद्वानांचे समाधान होईपर्यंत त्याचे काय?' या उद्गाराचा दुसरा एक अर्थ असा लावता येईल की सूत्रधाराची चिंता प्रयोगाच्या यशाबद्दल आहे. कालिदासाचे नाटक आपण प्रयोगात समर्थपणे मांडू शकतो की नाही याची भीती त्याच्या मनात आहे. म्हणजे ही चिंता किंवा भीती नाटकात काय हवे आणि काय नको यासंबंधीची नसून नाट्याचा प्रयोग करताना अभिनयाचा दर्जा सांभाळून नाटककाराचा आशय प्रेक्षकापर्यंत समर्थपणे पोचला जातो की नाही याबद्दलची आहे, नाटककाराच्या कलेशी प्रयोगाची उंची मिळते की नाही याबद्दलची आहे, कालिदासासारख्याचे नाटक आपण आणि आपले नट यशस्वीपणे करून दाखवू की नाही याबद्दलची आहे. हे पाहिले म्हणजे संस्कृत नाट्यसृष्टीत तरी प्रयोगाचे विज्ञान आणि नाटककाराची वाङ्मयी कला यांच्यात संघर्ष आला असेल असे वाटत नाही. उलट लेखकालाच अधिक महत्त्व दिल्याचे दिसते. मागे संस्कृत नाट्यसृष्टीच्या ऱ्हासकालातील बढाईखोर लेखकाचा उल्लेख आला आहे. दुय्यम किंवा मामुली दर्जाच्या लेखकाची अशी बढाई प्रयोग करणारांना आणि पाहणारांना त्या काळी पचली, याचा एक अर्थ तरी असा करावा लागेल की वाङ्मयीन कारागिरीची मातबरी लोकांना अधिक वाटत होती.

या पार्श्वभूमीवर मराठी नाटक कसे दिसेल? मराठी रंगभूमीचा महत्त्वाचा

इतिहास हा प्रयोगक्षरणतेचा आहे असे म्हटले तर त्यात विपर्यास किंवा अतिरेक होईल असे वाटू नये. नाटक रचायचे, पात्रांची निर्मिती करावयाची, ती विशिष्ट व्यक्ती आणि नट डोळ्यांसमोर ठेवून . हा प्रकार व्यावसायिक रंगभूमीवर अनेकदा घडलेला आहे. याशिवाय, निर्मात्याने किंवा दिग्दर्शकाने 'हे नको, ते गाळा, हे बदला' असा सल्ला नाटकाच्या लेखकाला देऊन हवे तसे बेतशीर नाटक करून घेण्याचा प्रकारही मराठी रंगभूमीच्या इतिहासात नवा नाही. श्री. नेटस यांनी कै. देवलांना आलेला एक अनुभव नमूद केला आहे त्याची नोंद येथेही देतो. गंधर्व नाटक मंडळीच्या चालकांनी देवलांना सांगितले की, " नारायणराव यानंतर कोणत्याही नाटकात प्रामुख्याने दिसतील अशीच कामे करतील. तुम्ही नाटक लिहिले तर नारायणरावासाठी लिहिलेली भूमिका त्याला आवडेल अशीच लिहिली तरच ते काम करतील आणि पुरुषी पोशाखात ते दिसता कामा नयेत " देवलांनी अर्थात बाणेदारपणे उत्तर दिले की, " एखाद्या नटाच्या अटी सांभाळून पात्रांना रूप करण्यासारखे व एकाच पात्राला समोर ठेवून नाटक लिहिण्याचे मला काहीच कारण नाही. ज्याने आपले महत्त्व हवे केले असेल तो तसे नाटक लिहील."[९] देवलांच्या या तेजस्वी उत्तराने आनंद वाटला तरी देवलांच्या प्रतिभेला मराठी रंगभूमी यापुढे मुकली, प्रतिभा आणि शक्ती असूनही देवलांनी त्यानंतर नाट्यरचना केली नाही, ही गोष्ट अधिक खंत करण्यासारखी आहे. आज व्यावसायिक रंगभूमी निश्चित स्वरूपात नसल्यामुळे हा पवित्रा थोडा बदलला आहे. तरीही एकंदर परिस्थिती फारशी वेगळी नाही. नाट्याच्या गुणवत्तेचा विचार करताना प्रयोगतंत्राला किती शरण जायचे आणि नाट्यातील साहित्याच्या कलेची किती चूज राखायची या प्रश्नाचा निर्णय मराठी रंगभूमीला केव्हातरी घ्यावा लागणार आहे यात शंका नाही.

या दृष्टीने प्रयोगाचे यश म्हणजे तरी काय, आणि नाट्यप्रयोगात प्रेक्षकाचे स्थान कोणते या प्रश्नाचा विचारही अपरिहार्य आहे. भरताच्या नाट्यशास्त्रात[१०] यासंबंधी काही मार्मिक विवेचन आहे ते लक्षात घेण्यासारखे आहे.

नाट्यप्रयोग करावयाचा तो प्रयोगाचे यश संपादन करण्यासाठी. प्रयोगाचे

किंवा सिद्धी मानुषी आणि दैवी अशा दोन प्रकारची असते. 'मानुषी सिद्धी' म्हणजे प्रयोग चालू असताना प्रेक्षकांनी दिलेला प्रतिसाद, हशा, टाळ्या आणि इतर स्पष्ट प्रतिक्रिया या प्रयोगाची मानुषी सिद्धी दाखवितात. परंतु ज्या वेळी प्रयोगात भावदर्शनावर अधिक लक्ष दिलेले आहे, विविध अवस्थांचे योग्य प्रकटन झालेले आहे, प्रेक्षागृहात कुठे आवाज नाही, गडबड-गोंधळ नाही, काही उत्पात घडलेला नाही, आणि प्रेक्षागृह प्रेक्षकांनी फुलून गेले आहे, अशा वेळी जी प्रायोगिक सिद्धी असते ती 'दैवी सिद्धी' होय, असे भरताने म्हटले आहे.

प्रयोगात दोष उत्पन्न होतात. त्याला भरताने 'घात' हा शब्द वापरला आहे. म्हणजे हे दोष प्रयोगातील विघ्ने होत. आग, वादळ, भिंतीचा तडाखा, प्रेक्षागृहात साप निघणे वगैरे विघ्ने आली तर प्रयोग साहजिकच बंद पडेल. *अशा विघ्नांपुढे कोणाचे काही चालणार नाही, कारण या दैवी आपत्ती होत.* परंतु काही वेळा प्रेक्षक उगीच आरडाओरडा करतात, आवाज काढतात, टाळ्या पिटतात, रंगमंचावर दोण, गवत, दगड फेकतात, असल्या प्रकारांनी प्रयोगाचे यश दूषित होते. परंतु अशा दोषांना किंवा घातांना भरताने 'शत्रूंनी केलेले घात' असे म्हटले आहे, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. प्रयोगातील हे विघ्न मत्सर, द्वेष, पक्षपातीपणा, आणि विरुद्ध पक्षाने दिलेली लाच इत्यादी गोष्टींमुळे उत्पन्न होते असे भरताने रोखठोक सांगितले असून, प्राश्निकांनी म्हणजे *प्रयोगाचे परीक्षण करणाऱ्या विद्वानांनी अशा गोष्टींवर प्रयोगाचे यश मापू नये* असा स्पष्ट उपदेशही केला आहे. तेव्हा प्रयोगातील खरा 'घात' हा नटाच्या कडूनच होत असतो असे भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे दिसते. कृत्रिम अभिनय, चुकीच्या हालचाली, अयोग्य भूमिका, स्मृतिनाश (भाषण विसरणे), संवादात स्वतःची वाक्ये घालणे, मुकुट खाली पडणे - इत्यादी दोष हे नटाचे आत्म वृत्त दोष आहेत. प्रयोगाच्या यशावर आणि प्राश्निकांच्या परीक्षणावर या दोषांचा परिणाम झाल्याशिवाय राहणार नाही किंबहुना, प्रयोगाचे यश ठरविताना *प्राश्निकांनी या आत्मकृत दोषांचीच नोंद काळजीपूर्वक करायला हवी* असे भरत म्हणतो.

भरताचे हे विवेचन पाहिले म्हणजे नाट्यप्रयोगात अवश्य असलेल्या प्रेक्षकाचे निश्चित स्थान कोणते ते समजून येते. प्रेक्षक हा रसिक आहे, आणि रसिकपणे त्याने कोणत्याही नाट्यप्रयोगाचा आस्वाद घ्यावयास हवा, ही प्रेक्षकाबद्दलची भरताची भूमिका आहे. प्रेक्षक हा एकसारखा नसतो याची स्पष्ट जाणीव भरताला आहे. वय, शिक्षण, सम्कृती यानी प्रेक्षकाच्या दर्जात फरक पडतो आणि नाट्यप्रयोगातील त्याचा प्रतिसाद बदलतो. त्यामुळे नाट्य प्रयोगात कोणाला काय आवडेल हे सागता येणे कठीण आहे. परन्तु भिन्न दर्जाच्या प्रेक्षकाचे समाधान करण्याचे सामर्थ्य नाट्यकलेत आहे हा विश्वास जसा एकीकडे आहे, आणि प्रयोगाचे यश शेवटी प्रेक्षकाच्या प्रतिसादावर अवलबून आहे हेहि जसे खरे, तसेच दुसरीकडे प्रयोग पाहणाऱ्या प्रेक्षकाकडूनही भरताच्या काही अपेक्षा आहेत असे नाट्यशास्त्रावरून दिसून येते. प्रेक्षकाचा प्रतिसाद कसा असावा याचे सूचन वर आले आहे त्यापुढे जाऊन भरत असे सागतो की, 'चारित्र्यसपन्न, शात वृत्तीचे, ज्ञानी, यश आणि सद्गुण याच्या-विषयी प्रेम असलेले, मध्यस्थ म्हणजे पक्षपात न करणारे, हावभावपद्धत आणि मोह याना बळी न पडणारे, नाट्याच्या सहा अगाचे सखोल ज्ञान असलेले' असे लोक .. आदर्श प्रेक्षक होत. नाट्यप्रयोगावर मत देण्याचा अधिकार त्याना आहे. ते प्राश्निक किंवा परीक्षक होण्याला योग्य होत. इतरस्त्या अगी येवढी योग्यता नसली तरा, 'जो अव्यग्र मनाने प्रयोग पाहू शकतो, प्रामाणिक आहे, ऊहापोह करण्याइतकी कुशलता ज्याच्या अगी आहे, जो दोष ओळखू शकतो आणि गुणाची ज्याला चहा आहे, प्रयोगात सतोष होण्यासारखे जे आहे त्याने ज्याला सतोष होतो, शोक आणि दैन्य याच्या रगभूमीवरील दर्शनाने ज्याला शोक आणि दैन्य याची भावना होते, त्याला नाट्याचा प्रेक्षक म्हणावे', असे भरताचे म्हणणे आहे. हे विशेष एकाच प्रेक्षकाच्या अगी असणे नेहमीच शक्य नाही. जाणून घ्यावयात अशा गोष्टी तर अनेक आहेत. सर्व गोष्टीचे सपूर्ण ज्ञान मिळवायला मनुष्याला आयुष्य पुरावयाचे नाही. प्रेक्षा गृहात येणारा प्रेक्षक विविध थरावरचा असतो. जे उत्तम लोकाना आवडेल ते निकृष्ट दर्जाच्या लोकाना आवडण्याची शक्यता नाही. अशी ही वस्तुस्थिती

आहे. कोणाला काय आवडेल यासंबंधीची भरताची कल्पना मागे सांगितलीच आहे. अशा परिस्थितीत प्रेक्षकाच्या पातळीला नाटककाराने आणि प्रयोग करणारांनी यावे, असा भरताचा उपदेश नाही. तर भरत प्रेक्षकालाच असा सल्ला देतो की आपले ज्ञान, संस्कृती, श्रद्धा, आचारविचार इत्यादींशी अनुरूप असे जेवढे नाट्यप्रयोगात आहे तेवढ्याचा तरी आस्वाद घ्यावा ![१९]

नाट्यप्रयोग आणि प्रेक्षक यासंबंधी भरताचे विचार सविस्तर सांगण्याची जरुरी आजच्या परिस्थितीत आहे असे वाटल्यावरून येवढा प्रपंच केला. या विवेचनावरून दोन निष्कर्ष निघतात 'प्रेक्षकांना जे हवे असते ते आम्ही देतो' असे म्हणणारांनी जरा अंतर्मुख होऊन पुन्हा विचार करावयास हवा नाट्य प्रयोगाधीन आहे यात शंका नाही. पण त्यासाठी नाट्याला प्रयोगाच्या वेठीस धरले पाहिजे असे नाही. म्हणजे प्रयोगाची निकड, तंत्र किंवा इतर प्रयोगाचे उद्देश साधण्यासाठी नाट्यातील वाङ्मयीन मूल्याची उपेक्षा करावयाची गरज नाही. अभिजात संस्कृत नाट्याने प्रयोगविज्ञान आणि नाट्याची वाङ्मयी कला याचा तोल सांभाळला. कालिदासासारख्या लेखकाने जे आवाहन केले ते विद्वानांच्या म्हणजे सुजाण प्रेक्षकांच्या संतोषाला संस्कृत नाट्याने प्रयोग-विज्ञान आणि नाटककाराची साहित्यिक कला प्रेक्षकांच्या पातळीला आणली नाही, प्रेक्षकांची रुची संपन्न करण्याचा तिने प्रयत्न केला. दुसरी गोष्ट अशी की नाट्यप्रयोगाच्या यशाची शेवटची कसोटी म्हणजे प्रेक्षक. म्हणूनच भरताने, प्रेक्षक कसा असावा, यासंबंधीच्या काही अपेक्षा व्यक्त केल्या आहेत आजच्या मराठी रंगभूमीच्या परिस्थितीत नाटककार आणि नाट्यप्रयोग सादर करणारे जर स्वतःशी प्रामाणिक असतील तर मग आजच्या प्रेक्षकासंबंधी अधिक विचार करावयाला हवा आणि हा प्रेक्षक 'रसिक' आहे की नुसताच 'सिक्' आहे याचे उत्तर शोधून काढायला हवे.

[९]

नाट्यरचनेची कला आणि प्रयोगाचे शास्त्र यासंबंधीची जी जी मूल्ये संस्कृत नाट्यसृष्टीत निर्माण झाली आणि त्यांच्या अनुषंगाने नाटककार, नट, निर्माता किंवा दिग्दर्शक (म्हणजे सूत्रधार) आणि प्रेक्षक यांच्याबद्दल जे विचार प्रकट झाले आहेत ते सर्व ध्यानात घेता, संस्कृत नाट्याने केवळ प्रयोगजन्य तात्कालिक आनंदापेक्षा आणि करमणुकीपेक्षा काही अधिक अपेक्षा नाट्या-बद्दल बाळगलेली होती असे मान्य करावे लागते.

संस्कृत नाटककारांनी आपली नाट्ये रचताना ती प्रयोगविज्ञान ध्यानात घेऊन, पण नाट्य ही एक थोर वाङ्मयीन कलाही आहे ही जाणीव बाळगून. साहित्याच्या सर्व बन्धामध्ये नाट्य हा अवघड पण म्हणूनच श्रेष्ठ बन्ध आहे असे प्राचीन कलाज्ञ मानीत होते 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' हा अभिप्राय या जाणिवेतून स्फुरला आहे.

नाट्याचे वाङ्मयीन रूप आपल्या कलेने सांभाळायचे येवढेच अभिजात नाटककारांनी केले नाही. भवभूतीसारख्या लेखकाला विविध रसांचे प्रगाढ दर्शन, प्रणयाच्या साहचर्याने प्रकट होणारे साहस, विविध प्रसंगांनी खुललेली कथा आणि भाषेचा विदग्ध विलास[१२] ही उत्तम नाट्यरचनेची सामग्री होय असे एका वेळी वाटले होते. पण 'उत्तररामचरित' लिहिताना 'वाणी ही आत्म्याची अमृतकला होय' याची जाणीव त्याला झाली. जीवनाचे रसपूर्ण आणि सप्रश्न दर्शन, येवढेच नाट्याला साधवयाचे असते असे नाही, तर त्रैलोक्यातील लोकवृत्ताच्या मागे जीवनाचा जो गूढ आशय दडलेला आहे तो नाट्यप्रतिभेने शोधून काढणे, हे नाट्याचे परं कर्तव्य आहे ही जाणीव श्रेष्ठ नाटककारांना असल्याचे निश्चित दिसते.

चारुदत्त आणि वसन्तसेना यांच्या जीवनाची कहाणी रंगविताना शूद्रकाने जीवनाचा विचित्र खेळ तर दाखविलाच, पण नियती मनुष्यजीवनाशी कसा खेळ खेळते हेही दाखविले वेश्याकुलात जन्मलेली वसन्तसेना सभ्य जीवनात येण्यासाठी धडपडत होती आणि सामाजिक बंधनांशी झगडत तिने चारुदत्तावर एकनिष्ठ भावाने प्रेम केले. पण वेश्या म्हणजे रस्त्याच्या कडेला उगवलेली वेल

असे समजणाऱ्या समाजाने तिचा छळ केला. येवढेच नव्हे तर विचाराला प्रेमासाठी प्राणाला मुकण्याची वेळ आली असेल, औदार्याने वाकलेल्या चारुदत्ताला, जिच्या प्रेमाला साद दिला त्या स्त्रीचा खून केल्याचा आरोप माथी घेऊन वध्यभूमीचा मार्ग चालाया लागला. खोल विहिरीवर बसविलेले रहाट गाडगे सारखे फिरत असते. तळाला भिडलेली गाडगी पाण्याने भरतात, ऊर्ध्व गतीने रिकामी होतात, पुन्हा भरतात, पुन्हा रिकामी होतात. नियतीच्या चक्रात देखील भरलेले जीवन घरेत रिते होते. आणि तेवढे भाग्य असले तरच रिते जीवन पुन्हा भरू लागते. आपल्या प्रणयकथेत जीवनाचा हा आशय शूद्रकाला दिसला.

विशाखदत्ताने मौर्य इतिहासाचा आधार घेऊन कौटिल्याचे राजकारण आपल्या नाटकात रंगविले. कौटिल्याची नीती कुटिल आहे, निष्ठुर आहे, साध्यापुढे साधनाचा विचार करणारी नाही. पण यावरून कौटिल्य हा युद्धपिपासू आणि सत्तेचा लोभी होता असा निष्कर्ष काढला तर तो निखालस चुकीचा ठरतो. अपमानाचा सूड घेण्याच्या बुद्धीने कौटिल्य पेटला होता हे खरे. पण त्याच्या राजकीय डावपेचाचा आणि राजनीतीचा उद्देश चंद्रगुप्ताचे साम्राज्य स्थिर करून, ज्या नंदाचा त्याने विध्वंस केला त्या नंदाचा कुशल अनुभवी आणि राजनीतिज्ञ अमात्य राक्षस चंद्रगुप्ताचे अमात्यपद स्वीकारील हे साधायचा होता. स्वार्थाचा स्पर्श न झालेली अफाट बुद्धी हे कौटिल्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे सार आहे. येवढा खटाटोप आणि घातपात कौटिल्याने केला तो एका विशेष तत्त्वाने. साम्राज्याचा पाया भक्कम झाला नाही तर सुबत्ता येणार नाही. आणि मग शांत, प्रामाणिक जीवन जगून व्यक्तिविकास साधू इच्छिणाऱ्या मानवसमाजाला धडपणे जगता येणे कठीण होऊन बसेल. या सुबत्तेचे आणि शांततेचे मोल एखाद्या वेळी युद्धाने, घातपाताने द्यावे लागले तर त्याला इलाज नाही. पण कोठल्याही परिस्थितीत युद्ध हे साध्य नसून साधन आहे. युद्धाने शांती स्थिर करता आली नाही तर तो राजनीतीचा सपशेल पराजय होय. सत्तेची सफलता शेवटी सुख, संरक्षण आणि व्यक्तिस्वातंत्र्याची शाश्वती यातच आहे. मुद्राराक्षस नाटकाचा संदेश असा आहे.

प्रणयाचे चित्रण संस्कृत नाटकात इतके आहे की दुसरा विषय नाटककारांना कधी सुचला नाही की काय असे वाटावे. पण हे चित्रण करतानाही भास, कालिदास, भवभूतीसारख्या नाटककारांनी प्रेमाचे मार्मिक आणि गाढ तत्त्वज्ञान प्रकट केले आहे, हेही आपण विसरू नये. ही नाटके नुसत्या प्रणयचेष्टा वर्णन करणारी नाटके नाहीत. प्रणयभावनेला जीवनात जो अर्थ आहे त्याचा शोध तात्त्विक विचाराने घेण्याचा प्रयत्न या नाटककारांनी केला आहे. त्याचे वर्णन मी 'पुनर्मीलनाची नाटके' म्हणून पूर्वी केले आणि जी संस्कृत साहित्यातील उत्कृष्ट नाटके म्हणून गणली जातात त्या नाटकांत तर आणखी एक अनपेक्षित सामाजिक आशय गोवलेला आहे. या बहुतेक नाटकांत जी समाजरचना अभिप्रेत आहे ती पुरुषप्रधान समाजाची. समाजात पुरुषाचे स्थान अग्रभागी होते. पतिपत्नीच्या गाढ नात्यात स्त्री ही, अज म्हणतो त्याप्रमाणे, 'गृहिणी सचिव: सखी मिथ:' अशी असली तरी समाजात तिचे स्थान दुय्यम होते. पुरुषाला अनेक भार्या करण्याचा अधिकार समाजाने दिलेला होता. संस्कृत नाटकातल्या राजांना आणि नायकांनाच अनेक बायका करण्याचा शोक होता अशी कल्पना करून घेण्याचे कारण नाही. 'शाकुन्तल' नाटकात दुष्यन्ताच्या राज्यातील धनमित्र नावाच्या एका व्यापाऱ्याची हकीकत आली आहे. समुद्रावर वादळ होऊन हा व्यापारी अचानक मृत्युमुखी पडतो आणि त्याला कोणी पुत्रवारस नसल्यामुळे त्याची सर्व संपत्ती तत्कालीन कायद्याप्रमाणे राजाच्या खजिन्यात जमा व्हायची असते. दुष्यन्तापुढे या प्रकरणाचे कागदपत्र येतात तेव्हा धनमित्राची सर्व संपत्ती सरकारजमा करण्यापूर्वी त्याची एखादी पत्नी गर्भवती आहे की काय याची चौकशी करायला सांगतो. या संदर्भात

शिवाय स्त्रीवर संपूर्ण अधिकार त्याला बहाल करण्यात आला होता. ही परिस्थिती वास्तव असल्याने संस्कृत नाटककारांना टाळता आली नाही. शकुन्तलेला सासरी पाठविताना कण्व उपदेश करतो तो, "वडीलधाऱ्यांची सेवा कर; सवतींशी सखीच्या जिव्हाळ्याने वाग; पतीने अवमान केला तरी रागाने त्याच्या उलट जाऊ नकोस!" या शब्दात. दुष्यन्ताच्या आचरणाची चीड येऊन कण्वशिष्य शार्ङ्गरव दुष्यन्ताला तोंडावर चार शब्द सुनवायला कमी करीत नाही. पण शकुन्तलेचा विवाह दुष्यन्ताशी झाला असे सिद्ध करणे जेव्हा अशक्य होते तेव्हा, "ही तुझी पत्नी. हिला घरात घे किंवा टाकून दे. बायकोचे वाटेल ते करण्याचा अनिर्बंध अधिकार नवऱ्याला मिळालेला आहे राजा!" येवढेच म्हणण्याशिवाय त्याला गत्यंतर उरत नाही. शकुन्तला दीन होऊन माहेरी परतू लागते; वृद्ध गौतमीचे अंतःकरणही तुटते; पण शार्ङ्गरव चवताळून शकुन्तलेला म्हणतो, "तू जर पाप केले असेल तर कण्वाच्या आश्रमात तुला जागा नाही पण तुला जर आपल्या शुद्धतेची खात्री असली तर पतीच्या घरात दासी म्हणून राहण्यातही तुला कमीपणा वाटण्याचे कारण नाही" तत्कालीन समाजातील स्त्रीची स्थिती अशी होती या स्थितीला वाचा फोडण्याचे कार्य संस्कृत नाटककारांनी केले याचे महत्त्व आज तरी ओळखले पाहिजे.

या समाजरचनेत पुरुषाची अडचण एका वेगळ्याच प्रकारे होई. अनेक स्त्रियांशी लग्न लावणारा पुरुष हा केवळ सुखाच्या मागे लागलेला आहे, मधुकरवृत्तीचा आहे, असा आरोप कोणीही त्याच्यावर करावा अशी परिस्थिती होती. दुष्यन्तावर हंसपदिकेने केलेला आरोप ध्यानात घेतला म्हणजे या गोष्टीचे प्रत्यंतर येते. रूढीप्रमाणे अनेक स्त्रियांशी लग्न लावल्यावरही पुरुषाचे मन एकाच स्त्रीवर स्वाभावाने जडते आणि मग बाकीच्या स्त्रियांचे मन दुखवू नये म्हणून त्याला केवळ दाक्षिण्याने वागावे लागते, असे होणे काही अशक्य नाही. परंतु हे एकदम मान्य करायला कोण तयार होईल! भास-कालिदासादिकांसारख्या नाटककारांनी नायकाचे चित्रण या दृष्टीने का केले त्याचे मर्म आपण ध्यानी यावे. समाजाच्या परंपरा आणि [illegible] व्यवहारा[illegible] शिवून घेणे कठीण आहे त्या मानसिक [illegible] आविष्कार [illegible] तरी [illegible] असा हा प्रश्न न आहे.

परन्तु पुरुषापेक्षा स्त्रीची स्थिती अधिक केविलवाणी होती. तिला काव्यात तरी अधिक न्याय (Poetic Justice) मिळण्याची आवश्यकता होती. प्रणयशीलनाच्या नाटकात संस्कृत नाटककारांनी स्त्रीला हा न्याय मिळवून दिला असे मला वाटते. दुष्यन्ताने शकुन्तलेचा अव्हेर केला तो स्मृतिनाशामुळे. अर्थात या अव्हेराचे आणि विरहाचे एकाकी दुःख शकुन्तलेला भोगावे लागले ते आलेच. या विरहानंतर शकुन्तला आणि दुष्यन्त यांची पुन्हा भेट झाली असती आणि दुष्यन्ताने औदार्य दाखवून शकुन्तलेचा स्वीकार केला असता तर त्यात काव्यही आले नसते आणि न्यायही उरला नसता. स्त्री हृदयाचे खरे समाधान होण्यासाठी पतीच्या अखंडित प्रेमाची ग्वाही तिला मिळायला पाहिजे. प्रेमाच्या राज्यातच स्त्री पुरुषाच्या बरोबराची आहे, पतिपत्नीचे खरे अद्वैत आहे. पतिहृदयाची अशी ग्वाही स्त्रीला मिळायची म्हणजे विरहावस्थेतील पुरुषाचे दुःख, खरेखुरे दुःख, तिला दिसून आले पाहिजे, आणि त्या आर्त अनुभवाच्या उमाळ्यातून प्रेमाचा उद्गार उमळून आला पाहिजे. 'शाकुन्तल'च्या सहाव्या अंकात दुष्यन्ताचे दुःख कालिदासाने रंगविले त्याचा कलेच्या दृष्टीने हा अर्थ आहे. कालिदासाने कलेच्या दृष्टीने आणखी एक गोष्ट केली सातव्या अंकात पतिपत्नींची जेव्हा भेट होते तेव्हा दुष्यन्त शकुन्तलेला सर्व समजावून सांगतो तिची क्षमा मागून अखेरीस तिच्या पाया पडतो, आणि अव्हेराच्या क्षणी शकुन्तलेच्या नेत्रात जो अश्रू तरळला तो आता आपल्या हाताने पुसतो. या दृश्यात नाट्य आहे, काव्य आहे, हृदयशीलनाचे गूढ आणि नाजूक सुख आहे. आणि यात न्यायही आहे येरव्ही एखाद्या पुरुषाने, त्यातून सम्राटाने, पत्नीच्या पाया पडावे आणि आपण वस्तुत निरपराध असताही तिची क्षमा मागावी, हा प्रसंग तत्कालीन समाजरचनेत घडणे अशक्यच होते

परन्तु 'शाकुन्तल'ची रचना करताना कालिदासाचे हात बांधले गेले होते. दुष्यन्ताचे दुःख आणि दुःखाच्या मथनातून निघालेले प्रेमोद्गार प्रत्यक्ष ऐकण्याचे भाग्य शकुन्तलेला लाभले नाही. आपल्या आईची सर्वा सानुमती हिने स्वत पाहून जे सांगितले तेवढ्यावरच शकुन्तलेला समाधान मानावे लागले

'विक्रमोर्वशीय' नाटकात प्रेमविरहाची उत्कटता इतकी नाही, तरी लतेमध्ये परिणत झालेल्या उर्वशीला पुरूरव्याचे दुःख प्रत्यक्ष पाहायला मिळाले आहे. 'शाकुन्तला'च्या रचनाप्रवाहात कालिदासाला हे साधता आले नाही म्हणून तर सातव्या अंकातली भेट त्याने वर सांगितल्याप्रमाणे वर्णिली असेल का?

भास आणि भवभूती यांच्या नाटकांचा बंध असा होता की पतीच्या शोकाला आणि शाश्वत प्रेमाच्या आक्रंदनाला पत्नी साक्ष राहू शकली. वासवदत्तेने उदयनाच्या प्रेमाखातर विरह पत्करला, अज्ञातवास स्वीकारला. तिचे दुर्दैव असे की उदयनाचा दुसरा विवाह तिला डोळ्यांनी पाहावा लागला, या विवाहाची माळा स्वतःच्या हातांनी तिला गुंफून द्यावी लागली. उदयनाचे राज्य परत मिळावे म्हणून रचलेल्या राजकीय कारस्थानात तिने खुषीने आपला वाटा उचलला, पण या स्वार्थत्यागाची किंमत तिला द्यावी लागली ती सहन न करता येण्यासारखी म्हणून भासाने अशी कलात्मक नाट्यरचना केली की वासवदत्तेला आपल्या अज्ञातवासात आश्वासन मिळावे आणि उदयनाच्या अखंड प्रेमाची ग्वाही पण प्रत्यक्ष मिळावी. पहिल्या अंकातील ब्रह्मचाऱ्याच्या निवेदनात उदयनाचे दुःख तिला ऐकून समजते. चौथ्या अंकातील प्रमदवनाच्या दृश्यात, उदयनाला पद्मावतीबद्दल अतिशय आदर असला तरी वासवदत्तेच्या पाशी बांधलेले त्याचे मन पद्मावती ओढू शकणार नाही, ही उदयनाची कबुली तिला प्रत्यक्षच ऐकावयास मिळते. 'वासवदत्ता अग्नीत जळून मृत झाली तरी उदयनाच्या मनाने तिला अमर केले आहे' या ब्रह्मचाऱ्याच्या अवलोकनाचा पडताळा वासवदत्तेला प्रत्यक्षात येतो हे जसे तिचे भाग्य तसे स्त्रीहृदयाला न्याय करणाऱ्या भासाच्या कलेचे निदर्शनही.

पतिपत्नींच्या प्रेमाचे हे अद्वैत कलात्मक रीतीने व्यक्त करण्याची संधी भवभूतीला अधिक सुलभतेने मिळाली. सुदैवाने राम हा एकपत्नीक. त्यामुळे मन रमविण्यासाठी दुसरी स्त्री केल्याच्या मानसिक चंचलपणाचा आरोप रामावर होण्याची कधी शक्यता नव्हती. परंतु राम सीतेच्या प्रेमाचा प्रश्न थोडा वेगळ्या स्वरूपाचा आहे. ध्येयासाठी का होईना, रामाने सीतेचा त्याग केला तो आपणहून. रामाने सीतेला विश्वासात घेऊन मग सांगितले असते तर हे वर्णिल्याप्रमाणे दुःख

सीतेने कर्तव्यबुद्धीने, थोड्या अभिमानाने भोगले असते. ' प्रजानुरंजनासाठी जरूर पडली तर मी जानकीचाही त्याग करीन ' असे, वसिष्ठसंदेश ऐकून, रामाने जे उद्गार काढले त्यांनी सीता विचलली नाही. उलट रामाच्या ध्येयवादित्वाचे तिने उर भरून अभिनंदन केले. परंतु वनात सोडून देताना रामाने काही सांगितले नाही...त्याने सीतेच्या हृदयात त्याच्या परित्यागाचे शल्य चिरले. काही न सांगतासवरता आपल्या पतीने आपला त्याग करावा या अपमानाने आणि त्यानेने सीतेच्या दु:खाला सीमा उरली नाही. रामाच्या वर्तनाचा अर्थ तिने काय करावा ? रामाचे प्रेम आटले ? का सीता रामाच्या प्रेमाला कमी पडली, हीन ठरली ? सीतेचे दु:ख हे असे दारुण आहे आणि रामाचे दु:खही दारुण आहे. कारण सीतेबद्दलची लोकनिंदा निमूट साहण्याचे धैर्य रामाला झाले नाही ते निष्कामविषयीच्या अगाध प्रेमामुळेच. कसे सांगणार ? ज्याच्यावर जीवापलीकडे प्रेम केले तिच्याविषयी लोकांनी काढलेले अनिष्ट उद्गार कसे सांगणार ? नाट्यदृष्ट्या आणि काव्यदृष्ट्या असे उत्कट आणि जिवतोड द्वंद्व निर्माण करून भवभूतीने सीतेला न्याय देण्यासाठी पुन्हा आपली कला पणाला लावली. त्याने रामाला धारेवर धरले. रामाच्या स्वत:च्या उद्गारात तो आपली जी निर्भर्त्सना करून घेतो ती खरोखर अतिशय करुण आहे. पण भवभूतीने पंचवटीतल्या भेटीचा अनपेक्षित प्रसंग नव्याने निर्माण करून, वासंतीचे पात्र नव्याने कल्पून, तिच्या मुखाने रामाला त्याच्या वर्तनाचा जाब द्यायला लावले आहे. वासंतीच्या निष्ठुर प्रश्नांना उत्तरे देताना सीतात्यागाचे सारे स्पष्टीकरण राम करतो. सीता या वेळी प्रच्छन्न हजर आहे हे भाग्य तिला मिळणे काव्यन्यायाच्या दृष्टीने आवश्यकच होते. सीतेला परित्यागाचे कारण समजते. आणि लोकांच्या मताशी राम सहमत नाही हेही कळते. आश्वासनाची पराकोटी म्हणजे धार्मिक कर्तव्याच्या परिपालनासाठी सुद्धा रामाने दुसरी पत्नी केली नाही, सीतेचीच सुवर्णप्रतिमा शेजारी घेतली, हे रामाचे वचन. स्त्रीहृदयाला येवढे आश्वासन मिळाल्यावर विरह भोगायलाही बळ यावे : प्रेमाच्या अद्वैताचे सामर्थ्य इतके मोठे आहे!

कोणत्याही साहित्याप्रमाणे नाट्याच्या मध्ये जीवनाचा गूढ आशय व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य आहे. नाटक प्रयोगविज्ञानाच्या उंबरठ्यावरच जर अडखळले

तर आशयाची ही संपत्ती त्याच्या हाती लागणे कठीण आहे. जगातील थोर नाटकांचा इतिहास पाहिला तर हेच दिसून येते की ज्या नाटकांनी रंगमंचाची रेषा ओलांडली आणि वाङ्मयीन कलेने जीवनाच्या गूढ आणि गाढ आशयाची प्रकाशभाषा उच्चारली तीच नाटके अमर झाली.

संस्कृत नाट्याने नाट्यकलेबद्दल जी अपेक्षा बाळगली तिचे पडसाद इतरत्रहि ऐकू येतील. उदाहरणार्थ, चेखॉव्ह म्हणतो :[१३]

"The Theatre is a serpent that sucks your blood
Until the writer has conquered the playwright in you
I shall harass you and curse your plays "

आपल्या नेहमीच्या सडेतोड पद्धतीप्रमाणे बर्नार्ड शॉने[१४] असे उद्गार काढले आहेत की—

"The writing of practicable stage plays does not present an infinite scope to human talent, and the playwrights who magnify its difficulties are humbugs

I defy anyone to prove that the great epoch makers in fine art have ever owed their position to their technical skill It is the philosophy, the outlook on life, that changes, not the craft of the playwright "

तात्कालिक करमणुकीपेक्षा आणि प्रायोगिक यशाचा व्यापार करण्यापेक्षा नाट्यकलेला काही अधिक ध्येय आहे, अधिक उद्दिष्ट आहे, अशी श्रद्धा आधुनिक नाट्याचा जनक इब्सेन याच्या नाटकात स्पष्टपणे दिसून येते. ग्रॅनव्हिल बार्कर[१५] म्हणतो :

"He [the Dramatist] must plead for the drama as something more than casual entertainment, as an art worthy to rank with other fine arts, and as having its spiritual functions too "

[१०]

आज संस्कृत रंगभूमी नाही. संस्कृत नाटके मागे पडून हजार वर्षांचा काळ तरी लोटलेला आहे. अशा स्थितीत संस्कृत नाट्याचे हे अवलोकन ऐतिहासिक अभ्यासाचा, एक न टाळता येण्यासारखा, भाग म्हणून कोणाला महत्त्वाचे वाटले तरी मराठी रंगभूमीला त्याचा काय उपयोग आहे असा एक प्रश्न मनात येणे स्वाभाविक आहे. या प्रश्नाचे उत्तर दोन तऱ्हेने देता यावे.

पुणेरी नाटकांच्या जमान्यात आणि आरंभी अनेक संस्कृत नाटकांची मराठी भाषांतरे झाली आणि त्यांचे मराठी रंगभूमीवर प्रयोग झाले. पण ही संस्कृत नाट्याची परंपरा मराठी रंगभूमीवर कधी रुजली नाही. 'शाकुंतल' किंवा 'मृच्छकटिक' यासारखे एखादे नाटक अजूनही क्वचित प्रयोगात आले तरी मराठी रंगभूमीने एकंदरीत जी धाव घेतली ती शेक्सपिअर, मोलियर यांच्या संप्रदायाकडे आणि पाश्चात्य नाटकाकडे. संस्कृत नाट्याची काही प्रायोगिक अंगे आणि मनेत मराठी नाटकात दीर्घकाल रेंगाळत राहिले तरी मराठी रंगभूमी संस्कृत नाट्याशी जरा फटकूनच राहिली असे म्हटले तर ते चूक होणार नाही. या परिस्थितीत संस्कृत नाटके पुन्हा मराठी रंगभूमीवर आणता येतील की नाही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. व्यावसायिक दृष्टीने नाही, तर अभिजात नाट्याचा प्राचीन आदर्श (Classical Drama) म्हणून संस्कृत नाटकांचे प्रत्यक्ष प्रयोग रचना, तंत्र आणि उद्दिष्ट यांच्या अध्ययनासाठी व्हायला हरकत नसावी. नाट्याचा अभ्यास करणाऱ्या [illegible] विद्यार्थ्यांनी 'मृच्छकटिक' नाटकातला अंक बसविण्यासाठी निवडावा; [illegible]

तर आशयाची ही संपत्ती त्याच्या हाती लागणे कठीण आहे जगातील थोर नाटकाचा इतिहास पाहिला तर हेच दिसून येते की ज्या नाटकांनी रंगमंचाची रेषा ओलांडली आणि वाङ्मयीन कलेने जीवनाच्या गूढ आणि गाढ आशयाची प्रकाशभाषा उच्चारली तीच नाटके अमर झाली.

संस्कृत नाट्याने नाट्यकलेबद्दल जी अपेक्षा बाळगली तिचे पडसाद इतरत्रहि ऐकू येतील उदाहरणार्थ, चेकॉव्ह म्हणतो :[१३]

"The Theatre is a serpent that sucks your blood
Until the writer has conquered the playwright in you
I shall harass you and curse your plays"

आपल्या नेहमीच्या सडेतोड पद्धतीप्रमाणे बर्नार्ड शॉने[१४] असे उद्गार काढले आहेत ना—

"The writing of practicable stage plays does not present an infinite scope to human talent, and the playwrights who magnify its difficulties are humbugs

I defy anyone to prove that the great epoch makers in fine art have ever owed their position to their technical skill It is the philosophy, the outlook on life, that changes, not the craft of the playwright"

तात्कालिक करमणुकीपेक्षा आणि प्रायोगिक यशाचा व्यापार करण्यापेक्षा नाट्यकलेला काही अधिक ध्येय आहे, अधिक उद्दिष्ट आहे, अशी श्रद्धा आधुनिक नाट्याचा जनक इब्सेन याच्या नाटकात स्पष्टपणे दिसून येते ग्रॅनव्हिल बार्कर[१५] म्हणतो :

[१०]

आज संस्कृत रंगभूमी नाही. संस्कृत नाटके मागे पडून हजार वर्षांचा काळ लोटलेला आहे. अशा स्थितीत संस्कृत नाट्याचे हे अवलोकन ऐतिहासिक अभ्यासाचा, एक न टाळता येण्यासारखा, भाग म्हणून कोणाला महत्त्वाचे वाटले तरी मराठी रंगभूमीला त्याचा काय उपयोग आहे असा एक प्रश्न मनात येणे स्वाभाविक आहे. या प्रश्नाचे उत्तर दोन तऱ्हेने देता यावे.

किर्लोस्कर नाटकाच्या जमान्यात आणि आरंभी अनेक संस्कृत नाटकांची मराठी भाषांतरे झाली आणि त्यांचे मराठी रंगभूमीवर प्रयोग झाले पण ही संस्कृत नाट्याची परंपरा मराठी रंगभूमीवर फार टिकली नाही. 'शाकुन्तल' किंवा 'मृच्छकटिक' यासारखे एखादे नाटक अजूनही क्वचित प्रयोगात आले तरी मराठी रंगभूमीने एकंदरीत जी धाव घेतली ती शेक्सपियर, मोलियर यांच्या संप्रदायाकडे आणि पाश्चात्य नाट्याकडे. संस्कृत नाट्याची काही प्रायोगिक अंगे आणि संकेत मराठी नाटकात दीर्घकाल रेंगाळत राहिले तरी मराठी रंगभूमी संस्कृत नाट्याशी जरा फटकूनच राहिली असे म्हटले तर ते चूक होणार नाही. या परिस्थितीत संस्कृत नाटके पुन्हा मराठी रंगभूमीवर आणता येतील की नाही याचा विचार होणे आवश्यक आहे. व्यावसायिक दृष्टीने नाही, तर अभिजात नाट्याचा प्राचीन आदर्श (Classical Drama) म्हणून संस्कृत नाट्याचे प्रयत्न प्रयोग रचना, तंत्र आणि दृष्टि यांच्या अध्ययनासाठी आग्रही व्हाव-याला हरकत नसावी. नाट्याचा अभ्यास करणाऱ्या अमेरिकन विद्यार्थ्यांनी 'मृच्छकटिक' नाटकातला अंक बसविण्यासाठी निवड करावी; 'स्वप्नवासवदत्ता'चा भारतीय वेषभूषेसहित प्रयोग करावा[१६]; आणि मराठी रंगभूमीने मात्र घरातल्या नको असलेल्या वृद्ध आजीकडे पाहावे तसे संस्कृत नाट्याकडे पाहावे आणि त्याच्या अस्तित्वाची दखलही घेऊ नये हा विरोध नुसता रोचक नाही, घातक आहे.

संस्कृत नाट्यातील रंगमंचावरील प्रयोगाकडेही जसे तितके लक्ष गेलेले दिसत नाही. टेनेसी विल्यम्सच्या नाटकाचे मराठी रूपांतर करून रंगभूमीवर

पारदर्शक सेट मांडल्यावर काहींनरी अपूर्व दृश्ययोजना केल्याचा गवगवा झाला. त्या वेळी राजशेखराच्या 'विद्धशालभञ्जिका' नाटकात स्फटिकाची भिंत अभिप्रेत असून कथावस्तूच्या विकासातील तो एक दुवा आहे याची कल्पना आली नाही. स्वप्नाचे किंवा भासचित्राचे दृश्यीकरण हा रंगभूमीवर अभिनव तंत्रप्रयोग म्हणून अलीकडे गाजला. कंसाच्या अंतर्मनाचे किंवा स्वप्नप्रवाहाचे दृश्य नाट्यांकित करताना भासाने 'बालचरित' नाटकात असेच दृश्यीकरण केले आहे हे कितीजणांना ठाऊक होते? संस्कृत रंगभूमीच्या तुटपुंज्या साधनांनी ही दृश्ये कितपत साकार होत असतील हा प्रश्न बाजूला ठेवला तरी नाट्यलेखनातील हे तंत्रप्रयोग दुर्लक्षित करण्यासारखे खास नाहीत.

ब्राह्मणसभा, मुंबई, ही संस्था गेली काही वर्षे संस्कृत नाटकाचे प्रयोग श्रमपूर्वक सादर करीत आहे. या प्रयोगांना मोठ्या संख्येने प्रेक्षक उपस्थित राहतात आणि हे प्रयोग त्यांना आवडतात असेही दिसते. परंतु संस्कृत भाषेत संस्कृत नाटकाचे किंवा संस्कृतात अनुवादित केलेल्या नाटकाचे प्रयोग करण्याच्या जोडीला, संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषेत प्रयोग मधून मधून होणे जरूर आहे असे मला वाटते. त्याशिवाय संस्कृतातील नाट्य, त्याचे तंत्र, प्रयोगपद्धती इत्यादी गोष्टी सामान्य प्रेक्षकापर्यंत नीट पोचणार नाहीत. या दृष्टीने संस्कृत नाट्यसाहित्याकडे, आणि नाट्याचे शिक्षण घेणाऱ्यांसाठी भरताच्या नाट्यशास्त्राकडे, अभ्यासाची तरी दृष्टी वळणे इष्ट आहे. ही दृष्टी चिकित्सेची असावी यात शंका नाही. पण हा वारसा उपेक्षणीय नाही इतकी जाणीव मनाशी असावी. म्हणजे मग मराठी रंगभूमीपुढे जेव्हा केव्हा एखादा 'प्रश्न' उभा राहील आणि त्या वेळी 'डॉलर पोझ' यांचा विचार सुरू होईल, तेव्हा घरचे 'सुवर्ण' शोधण्याची बुद्धी कोणाला तरी होईल.

निदान येवढे तरी व्हावे, ही प्रार्थना.

●●●

परिशिष्टे

परिशिष्ट–१

आवश्यक टीपा

पहिले व्याख्यान

(१) नाट्याची उत्पत्ती :

पूर्वं कृतयुगे विप्रा वृत्ते स्वायम्भुवेऽन्तरे ।
त्रेतायुगेऽथ सम्प्राप्ते मनोर्वैवस्वतस्य तु ॥
ग्राम्यधर्मप्रवृत्ते तु कामलोभवशं गते ।
ईर्ष्याक्रोधादिसंमूढे लोके सुखितदुःखिते ॥
देवदानवगन्धर्वयक्षरक्षोमहोरगैः ।
जम्बूद्वीपे समाक्रान्ते लोकपालप्रतिष्ठिते ॥
महेन्द्रप्रमुखैर्देवैरुक्तः किल पितामहः ।
क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं श्रव्यं च यद्भवेत् ॥

— नाट्यशास्त्र (गायकवाड-प्रत), १.८ ११

(२) नाट्यातील वेदांचे अंश :

> एवं सकल्प्य भगवान् सर्ववेदानतुस्मरन् ।
> नाट्यवेदं ततश्चक्रे चतुर्वेदाङ्गसम्भवम् ॥
> जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् सामभ्यो गीतमेव च ।
> यजुर्वेदादभिनयान् रसानाथर्वणादपि ॥
> वेदोपवेदैः सम्बद्धो नाट्यवेदो महात्मना ।
> एवं भगवता सृष्टो ब्रह्मणा सर्ववेदिना ॥
>
> — कित्ता; १ १६-१८

(३) 'दशरूप'कार धनंजय याने 'अवस्थानुकृतिः नाट्यम्' अशी व्याख्या दिली आहे (दशरूपक, १·७).

(४) पाहा : मालविकाग्निमित्र, अंक १, श्लोक ४ :

> देवानामिदमामनन्ति मुनयः कान्तं क्रतुं चाक्षुषं
> रुद्रेणेदमुमाकृतव्यतिकरे स्वाङ्गे विभक्तं द्विधा ।

(५) बंगाल-नागपूर रेल्वेच्या फाट्यावर खरशिया स्टेशनापासून १०० मैलावर, सिरगुजा संस्थानात लक्ष्मणपूर म्हणून जमीनदारीचा गाव आहे; येथील रामगढ नामक पहाडात सीताबेंगा आणि जोगिमारा अशा दोन गुंफा सापडल्या आहेत. यातील सीताबेंगा गुफेत हे मोठे उघडे नाट्यगृह आहे. याचा काल ई. स. पूर्व ३०० असा मानलेला आहे. पाहा : T Bloch : Annual Report of the Archaeological Survey of India, 1903—1904.

(६) पूर्वरंगाचे समग्र वर्णन नाट्यशास्त्राच्या पाचव्या अध्यायात आले आहे. या संदर्भात काही चर्चा, विशेषतः 'नियत' या अंगाचे स्वरूप, माझ्या 'विदूषक' या ग्रंथात पाहावयास मिळेल. (प्रकरण १०; १४०-१४८)

(७) विश्वनाथ, साहित्यदर्पण (परिच्छेद ६), दशरूपक (प्रकाश १,३) इत्यादि ग्रंथ या संदर्भात पाहता येतील. प्रस्तावनेसंबंधीच्या, विशेषतः भासाच्या नाटकातील वैशिष्ट्याच्या, अधिक चर्चेसाठी, 'Prologues in the Bhasa Plays, (Journal of the Ganganath Jha Research Institute,

Allahabad, Vol XV, Parts 3-4, 1958) आणि 'Bana's Tribute to Bhasa' (Oriental Thought, Vol VI No 1, March 1962) हे माझे दोन लेख पाहावेत या प्रकरणी मतभेद होऊ शकेल. पण माझे म्हणणे प्रस्तुत लेखात मी मांडले आहे. दोन्ही लेख प्राच्यविद्यापरिषदेच्या अधिवेशनामध्ये निबंधरूपाने मांडले गेले होते.

(८) पाहा· वि. पा. दांडेकर, 'पौराणिक नाट्यसृष्टी' (आवृत्ती पहिली, पाने, १०८-१०९).

(९) दशरूपक, ३. ७ ८ :

'सूत्रधारो नटीं ब्रूते मार्षं वा ऽथ विदूषकम् ॥
स्वकार्यं प्रस्तुताक्षेपि चित्रोक्त्या यत्तदामुखम् ।'

साहित्यदर्पणातील (६.३१ ३२) व्याख्या याच आशयाची आहे :

'नटी विदूषको वापि पारिपार्श्वक एव वा ।
सूत्रधारेण सहिता· सलाप यत्र कुर्वते ॥
चित्रैर्वाक्यै स्वकार्योत्थै प्रस्तुताक्षेपिभिर्मिथ ।
आमुख तत्तु विज्ञेय नाम्ना प्रस्तावनापि सा ॥'

(१०) भरत-नाट्यशास्त्र, अध्याय १, श्लोक १०६–१२२ यामध्ये नाट्याचे रूप आणि प्रयोजन वर्णिलेले आहे. विशेषत पुढील श्लोक पाहा :

कर्मभावान्वयापेक्षी नाट्यवेदो मया कृतः ।
नैकान्ततोऽत्र भवता देवाना चानुभावनम् ॥
त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम् । ..
योऽय स्वभावो लोकस्य सुखदु खसमन्वित ।
सोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥
(नाट्यशास्त्र, गायकवाड प्रत, १. १०६ ७;१२२)

(११) नाट्यप्रयोगाचे पराजय आणि पताका दान यासंबंधीचे विवेचन नाट्यशास्त्र (गायकवाडप्रत) अध्याय २७, श्लोक ६४–८० यात आहे.

तिसरे व्याख्यान

(१) हा विषय विश्वनाथकृत 'साहित्यदर्पण', परिच्छेद ६, आणि धनंजय-कृत 'दशरूपक' या ग्रंथांत आला आहे. दशरूपकाचें इंग्रजी व हिंदी भाषांतर उपलब्ध आहे.

(२) 'मुद्राराक्षस', ५-२; ४ १० हे श्लोक पाहावेत.

(३) 'रतिमन्मथ;' कर्ता—पंडित जगन्नाथ (इ. स. १७११ २८).

'अद्भुतदर्पण'; कर्ता—महादेव (इ. स. च्या १७ व्या शतकाचा मध्य); या नाटकात रावणाचा सहचर म्हणून महोदर नावाचा विदूषक आलेला आहे.

'उल्लाघराघव', कर्ता—सोमेश्वरदेव (इ. स चे १३ वे शतक) यात रामाचा सहचर म्हणून विदूषक आलेला आहे. हे नाटक गायकवाड ओरिएन्टल सीरीज-मध्ये (क्र. ८२) इ. स. १९६१ मध्ये मुद्रित झाले आहे.

(४) पाहा : 'नाट्यशास्त्र' (गायकवाडप्रत) अध्याय १. श्लोक ११२-११३:

> नानाभावोपसंपन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ॥
> लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ।
> उत्तमाधममध्यानां नराणां कर्मसंश्रयम् ॥

(५) नाट्यशास्त्रातील मूळ श्लोक (१–११६) पुढीलप्रमाणे

> न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।
> नासौ योगो न तत्कर्म यन्नाट्येऽस्मिन्न दृश्यते ॥

(६) नाट्याने होणारा परिणाम आणि त्या दृष्टीने नाट्याचे प्रयोजन पुढील-प्रमाणे वर्णिले आहेत

> हितोपदेशजननं धृतिक्रीडासुखादिकृत् ।
> दुःखार्तानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्विनाम् ॥

विश्रान्तिजनन काले नाट्यमेतद् भविष्यति ।
धर्म्यं यशस्यमायुष्य हितं बुद्धिविवर्धनम् ॥

— अध्याय १, श्लोक ११५-१६.

आधीच्या श्लोकामध्ये (अध्याय १, श्लोक १०८-११२) नाट्यपरिणामाच्या ज्या अपेक्षा भरताने व्यक्त केल्या आहेत त्याचा आशय असा :

' कर्तव्यरत असणाराना नाट्य कर्तव्याचा उपदेश करील; प्रणयाच्या लीला पहाण्याला आतुर असलेल्याना प्रणयाचे दर्शन घडवील; जे दुर्विनीत आहेत त्याना नाट्य शासन करील; मत्ताचे दमन करील, जे विनीत आहेत त्याना आत्मनिग्रह शिकवील, भीरूना धीर देईल, शूराना उत्साह देईल; अज्ञानी जनाना ज्ञान देईल, विद्वानाना शहाणपणा शिकवील, राजाना विनोदन, दु.खाने पीडलेल्याना स्थैर्य, उपजीविकेच्या शोधात असलेल्याना नित्तार्जनाचा मार्ग, आणि जगाला वैतागलेल्या लोकाना मन.शातीचा मार्ग मिळवून देईल. '

(७) कोणाला काय आवडेल या बाबतीत भरताने मार्मिक वर्णन केले आहे : अध्याय २७, श्लोक ५८-६१. या श्लोकाचा आशय असा :

' तरुणाना प्रणयाच्या दर्शनाने आनंद होतो; विदग्धाना (नाट्यात) जो तात्त्विक संदर्भ असतो त्याने संतोष होतो, पैशाच्या मागे असलेले लोक संपत्तीच्या गोष्टींनी आणि विरागी लोक मोक्षाच्या गोष्टीने संतुष्ट होतात. वृत्तीने धाडसी असलेल्या लोकाना रौद्र आणि बीभत्स रसात, व द्वंद्व आणि लढाई यात आनद वाटतो, वृद्धाना पुराणकथात आणि धर्मविचारात गोडी असते; तर स्त्रिया, मुले आणि अशिक्षित लोक याना हास्यरसाचे आणि रगभूषा, वेषभूषा याचे आकर्षण वाटून त्यातून आनंद मिळतो. '

(८) कालिदासाचे हे प्रसिद्ध उद्गार ' मालविकाग्निमित्र ' नाटकात (१४) नाट्याचार्य गणदास याने वर्णिलेल्या ' देवानामिदमामनन्ति मुनयः ' या श्लोकातील चौथी पंक्ति होय :

' नाट्य भिन्नरुचेर्जनस्य बहुधाप्येकं सा

(९) श्री. ग. गो. चोक्स, 'माझी भूमिका', पान २१२.

(१०) हा विषय नाट्यशास्त्राच्या अध्याय २७ मध्ये आहे. प्रयोग सिद्धी विषयीचे वर्णन, श्लोक १ ते ४८; प्राश्निक आणि प्रेक्षक याचे वर्णन, श्लोक ५० ते ६३; नाट्यस्पर्धेचे परीक्षण आणि पताकादान हा विषय ६४ ते ८० श्लोकात आहे.

(११) नाट्यशास्त्र, अध्याय २७, यातील प्रेक्षकाचे वर्णन करणारे काही श्लोक कुतूहलपूर्ती म्हणून देतो :

अव्यग्रैरिन्द्रियैः शुद्ध ऊहापोहविशारदः ।
त्यक्तदोषोऽनुरागी च स नाट्ये प्रेक्षकः स्मृतः ॥
न चैवैते गुणाः सम्यक् सर्वस्मिन् प्रेक्षके स्मृताः ।
विज्ञेयस्याप्रमेयत्वात् सर्वेषाणां च पर्षदि ॥
यद्यस्य शिल्पं नेपथ्यं कर्मचेष्टितमेव च ।
तत्तथा तेन कार्यं तु स्वकर्मविषयं प्रति ॥

(२७. ५४-५६)

(१२) 'मालतीमाधव,' प्रस्तावना; अंक १, श्लोक ४ :

भूम्ना रसानां गहनाः प्रयोगाः सौहार्दहृद्यानि विचेष्टितानि ।
औद्धत्यमायोजितकामसूत्रं चित्रा कथा वाचि विदग्धता च ॥

(१३) चेकॉव्हची पत्रे; एका नाटककार मित्राला लिहिलेल्या (इ. स. १८८८) पत्रात ही वाक्ये आहेत.

(१४) Three Plays for Puritans, यातील प्रस्तावना पाहा.

(१५) A National Theatre, हे बार्करचे पुस्तक पाहावे.

(१६) 'मृच्छकटिक' नाटकातील दुसऱ्या अंकाच्या नाट्यप्रयोगाची माहिती सौ. सुधा करमरकर यांनी सांगितली आहे.

'स्वप्नवासवदत्ता'च्या प्रयोगाची माहिती 'स्पॅन' मध्ये आली आहे : SPAN (USIS) April, 1964.

परिशिष्ट–२

[एकंदर विवेचनात आणि विशेषेकरून दुसऱ्या व्याख्यानात अनेक संस्कृत नाटकांचे आणि नाटककारांचे उल्लेख आहेत. संस्कृत नाट्यसाहित्याचा ज्यांना मुळातून फारसा परिचय नाही अशा वाचकांच्या सोयीसाठी पुढील टिपणे मुद्दाम तयार करून दिली आहेत.

कालिदासासारखे नाटककार परिचित असतीलच असे मानून अशांच्या नाटकांविषयी थोडक्यात लिहिले आहे. जी नाटके त्या मानाने कमी परिचित त्यांचा परिचय जरा विस्ताराने करून दिलेला आहे.]

अ श्व घो ष

गेल्या पन्नास वर्षांत अश्वघोषाचे बहुतेक साहित्य उपलब्ध झाले असून बौद्धधर्माचा एक आचार्य म्हणून आणि संस्कृत भाषेचा 'महाकवी' म्हणून त्याचा लौकिक आता मान्य झाला आहे. त्याच्या काव्यांच्या अंती 'भिक्षू' असा त्याचा उल्लेख आढळतो. राहणारा साकेत (अयोध्या) येथील. आईचे नाव सुवर्णाक्षी. मूळ ब्राह्मणकुलात जन्म आणि शिक्षण होऊन पुढे याने बुद्ध धर्माची दीक्षा घेतली असावी. चिनी आख्यायिकाप्रमाणे हा कनिष्काचा समकालीन, म्हणून याचा काल इ. स. १०० च्या पुढे नेता येण्यासारखा नाही. याच्या नावावर काही शास्त्रग्रंथ आहेत, पण कवी म्हणून बुद्धजीवनावरील

'बुद्धचरित' हे २८ सर्गांचे महाकाव्य (संस्कृत रूपात २ ते १३ सर्ग उपलब्ध आहेत) आणि बुद्धाचा भाऊ नंद तथा सुंदर याच्या धर्मपरिवर्तनाची कथा सांगणारे १८ सर्गांचे संस्कृत 'सौन्दरनन्द' ही त्याची महाकाव्ये प्रसिद्ध आहेत. अश्वघोषाचे 'शारिपुत्र-प्रकरण' (किंवा, शारद्वतीपुत्र प्रकरण) हे नऊ अंकी प्रकरण नाट्य आहे. शारिपुत्र आणि मौद्गलायन यांच्या धर्मपरिवर्तनाची कथा 'महावग्ग' या ग्रंथात येऊन गेली आहे. परंतु अश्वघोषाचे हे नाटक अत्यंत भग्न स्वरूपात सापडले असल्याने कथावस्तूच्या मांडणीची कल्पना करता येत नाही. मात्र यात अंकांची विभागणी, प्राकृत भाषांची योजना, वृत्तरचना, विदूषकाचे पात्र इत्यादि विशेष आढळतात आणि त्यावरून इ. स. च्या १ ल्या किंवा २ ऱ्या शतकात प्रगल्भ संस्कृत नाट्य अस्तित्वात असल्याचे स्पष्ट दिसून येते. वरील नाटकाबरोबरच आणखी दोन नाटकांचे अर्धवट हस्तलिखित सापडले आहे. पैकी एक प्रतीकात्मक नाट्य आहे, दुसरे मृच्छकटिकाच्या धर्तीचे आहे. पण ही नाटके अश्वघोषाची असल्याबद्दल एकमत नाही

भास

इ. स. १९१२ मध्ये केरळात भासनाटकांची ताडपत्रावर लिहिलेली हस्तलिखिते गणपतिशास्त्री यांना सापडली, तोवर भासाचे नावच मात्र साहित्यिक उल्लेखावरून माहीत होते या नाटकांचे प्रथमकर्तृत्व आणि भासाचा काळ या दोन्ही प्रश्नांविषयी अजूनि वाद आहे मात्र कालिदासपूर्व आहे हे स्पष्ट आहे. कालिदासाचा काळ इ स चे तिसरे चवथे शतक किंवा इ. स. पूर्व पहिले शतक असा मानण्याकडे विद्वानांचा कल आहे यापूर्वी ५० ते १०० वर्षे भासाचा काळ ठरविला पाहिजे.

'भासनाटकचक्र' म्हणून ओळखण्यात येणारी ही नाटके एकंदर तेरा आहेत 'स्वप्नवासवदत्त' आणि 'प्रतिज्ञायौगंधरायण' ही उदयनकथेवर रचिलेली आहेत उज्जयिनीचा सम्राट प्रद्योत महासेन याने उदयनाचा शिकारीचा नाद लक्षात घेऊन एक लाकडी हत्ती बनवून त्याच्या पोटात सैनिक दडवून उदयनाला पकडले व उज्जयिनीत बंदिवासात ठेविले आपली मुलगी वासवदत्ता हिला वीणावादन शिकविण्यासाठी उदयनाचे मन वळविले या

सहवासाचे रूपांतर प्रेमात झाले. उदयनाचा मंत्री यौगंधरायण याने प्रद्योताच्या बंदिवासातून उदयनाची वासवदत्तेसह सुटका करण्याची प्रतिज्ञा केली आणि ती धाडसाने सिद्धीस नेली. उदयन आणि वासवदत्ता दोघेही पळून गेले आणि पुढे विवाहबद्ध झाले. हा कथाभाग 'प्रतिज्ञा' नाटकात आहे. यापुढील कथा 'स्वप्नवासवदत्त' नाटकात आहे. वासवदत्तेवरील प्रेमामुळे उदयनाचे राज्य कारभाराकडे दुर्लक्ष झाले. त्याचे राज्य शेजारच्या शत्रूने बळकाविले. ते परत मिळविण्यासाठी यौगंधरायणाने मोठे कारस्थान रचले. या कारस्थानाचा एक महत्त्वाचा भाग म्हणजे वासवदत्ता आणि यौगंधरायणही राजवाड्याला आग लागून तीत जळून मेले ही हूल. दोघेही गुप्तपणे वेषांतर करून बाहेर पडले. वासवदत्ता मगधाचा राजा दर्शक याच्या आश्रयाने राहिली. यौगंधरायणाने सैन्याची जमवाजमव करण्यासाठी प्रयाण केले. उदयन पुढे मगधात आला. दर्शकाची बहीण पद्मावती हिच्याशी त्याचा विवाह झाला. राजवाड्यात राहात असताना उदयन एकदा निद्रिस्त असता त्याला वासवदत्तेचे ओझरते दर्शन झाले. ते स्वप्न असल्याचा बहाणा राजाचा मित्र विदूषक याने केला. पण वासवदत्ता जिवंत असल्याचा उदयनाचा ग्रह झाला तो पक्का. पुढे उदयनाचे राज्य परत जिंकून घेतल्यावर उदयन आणि वासवदत्ता यांचे पुनर्मीलन झाले. अशाच जुन्या आख्यायिकांवर आधारलेली 'चारुदत्त' आणि 'अविमारक' ही दोन नाटके आहेत. 'चारुदत्त' अपूर्ण स्थितीत आहे. त्याची आणि 'मृच्छकटिक' नाटकाची कथा एकच आहे. 'अविमारक' नाटक प्रणयप्रधान आणि सामाजिक आशय असलेले आहे. शापामुळे अविमारक हा राजपुत्र चांडाळवेषाने अज्ञातवासात राहात आहे. राजकन्या कुरंगी हिचे संकटातून रक्षण केल्यापासून दोघांचे प्रेम जडते. कुरंगीची दाई आणि दासी यांच्या मदतीने अविमारकाला कुरंगीच्या महालात प्रवेश मिळतो. दीर्घकाल दोघे सुखाने राहातात. पुढे हे प्रेमप्रकरण उघडकीला येते. अविमारक निराशेने आत्महत्या करायला निघतो. त्यातून तो वाचतो आणि त्याला एक अंगठी मिळते. तिच्या साहाय्याने त्याला अदृश्य होऊन वावरता येते. या अंगठीमुळे पुन्हा प्रेमिकांचे मीलन घडून येते. पुढे शापाची

समाप्ती होते आणि सर्व गोष्टींचा उलगडा झाल्यावर अविमारक आणि कुरंगी यांचा रीतसर विवाह होतो.

रामायणाच्या कथेवर भासाची दोन नाटके आहेत. 'अभिषेक' नाटकात वालीचा वध आणि सुग्रीवाला राज्याभिषेक इथपासून रावणाचा वध, सीतेचे अग्निदिव्य आणि नंतर रामाला अभिषेक हा महाकाव्यातील कथाभाग सहा अंकात मांडलेला आहे. 'प्रतिमा' नाटकात रामाचा राज्याभिषेक कैकेयीच्या मागणीमुळे स्थगित झाला इथपासून सुरुवात करून जवळजवळ सर्व रामकथा सात अंकात गुंफलेली आहे. असे असूनही एका मध्यवर्ती सूत्रात कथानक गोवल्याने आणि नाटकाची रचना कौशल्याने केल्यामुळे 'प्रतिमा' नाटकाला एक दर्जा प्राप्त झाला आहे. 'अभिषेक' नाटक त्या मानाने कमी प्रतीचे आहे आणि रामकथेला नाट्यरूप देण्यापलीकडे आणि रावण व वाली यांचे स्वभावचित्र नव्या सहानुभूतीने रंगविण्यापलीकडे 'अभिषेक' नाटकात विशेष काही नाही.

महाभारतातील कथानकावर भासाची सहा नाटके आहेत. 'पञ्चरात्र' सोडल्यास बाकीची सर्व एकांकी आहेत. पांडवांचा अज्ञातवास आणि उत्तर-गोग्रहण या कथाभागाच्या पार्श्वभूमीवर, दुर्योधन यज्ञप्रसंगी द्रोणाला गुरुदक्षिणा म्हणून पांडवांचे राज्य परत करण्याचे मान्य करतो, पाच रात्रीत पांडवांचा तपास लागला तरच हे आश्वासन पुरे करण्याची अट शकुनी घालतो, विराटावर स्वारी करण्याची मसलत भीष्म सुचवितात, आणि या निमित्ताने पांडवांचा शोध लागतो, दुर्योधन आपले वचन पूर्ण करतो : असे कथानक 'पञ्चरात्र' नाटकात तीन अंकामध्ये मांडलेले आहे. या नाविन्यपूर्ण मांडणीमुळे महाभारतातील युद्धच अस्तित्वात नसल्यासारखे झाले आहे! 'दूतवाक्य' मध्ये श्रीकृष्णशिष्टाईचा प्रसंग आहे. अभिमन्यूचा मृत्यू झाल्यावर पुन्हा एक समेटाचा प्रयत्न म्हणून घटोत्कचाला दूतरूपाने कौरवांकडे पाठविण्यात आले अशी स्वतंत्र कल्पना करून भासाने 'दूतघटोत्कच' या एकांकिकेची रचना केली आहे. भीमाने गदायुद्धात दुर्योधनाच्या मांड्या भग्न केल्यावर, दुर्योधन अंतिम क्षणाचे अत्यंत बोलके, करुण आणि उदात्त चित्र 'ऊरुभंग' न.

आहे. 'कर्णभार' मध्ये कर्णाचे त्याच्या मृत्युपूर्वीचे दर्शन आहे आणि कवच कुंडलहरणाच्या प्रसंगाभोवती हे चित्र उभे केल्याने दुर्योधनाप्रमाणेच कर्णाचे शोकात्म आणि उदात्त व्यक्तिमत्त्व येथे प्रकट झाले आहे.

'मध्यमव्यायोग' या एकांकिकेत महाभारताच्या कथेची पार्श्वभूमी घेऊन भीम आणि घटोत्कच यांची अकल्पित भेट, दोघांचे युद्ध आणि त्याची परिणती म्हणून भीम आणि हिडिम्बा यांचे पुनर्मीलन असा कल्पित प्रसंग मोठ्या नाट्यपूर्ण रीतीने रंगविलेला आहे.

उरलेले 'बालचरित' हे नाटक कृष्णाच्या बालजीवनावर असून कृष्णजन्मा पासून कंसवधापर्यंतची कथा येथे पाच अंकात मांडलेली आहे.

का लि दा स

'रघुवंश' आणि 'कुमारसंभव' ही महाकाव्ये, 'ऋतुसंहार' आणि 'मेघदूत' ही खंडकाव्ये, आणि 'मालविकाग्निमित्र', 'विक्रमोर्वशीय' आणि 'अभिज्ञान शाकुन्तल' ही तीन नाटके लिहून कवी आणि नाटककार या उभय नात्यांनी संस्कृत साहित्यात कालिदासाने जे स्थान मिळविले आहे ते अपूर्व आहे. भाव-दर्शन आणि भाषेचे सहजलालित्य यात कालिदास खरोखर अद्वितीय आहे. त्याच्या विषयी वैयक्तिक माहिती फारच मिळत नाही. त्याचा कालही निश्चित नाही. परंतु इ. पू. पहिले शतक किंवा इ. स. चे चौथे-पाचवे शतक (गुप्तकाल) यांपैकी एक काल स्वीकारण्याइतपत संशोधनाची दिशा आता निश्चित झाली आहे.

शृंगार हा कालिदासाच्या साहित्याचा स्थायिभाव आहे. परंतु तिन्ही नाटकांत त्याने प्रणयाचे दर्शन वेगवेगळ्या रीतीने घडविले आहे. दरबारी नाटक म्हणून आलेल्या मालविका नावाच्या सुंदर तरुण मुलीवर अग्निमित्राचे प्रेम जडते. त्याच्या राण्या धारिणी व इरावती या प्रणयाला साहजिक विरोध करतात

उर्वशी ही राजकन्या आहे हे कळून येते, आणि विवाहाने ही नाट्यकथा पूर्ण
हे 'मालविकाग्निमित्र' नाटकाचा विषय अशा रीतीने प्रेममीलन आहे. उर्वशी
णि पुरुरवा, दुष्यन्त आणि शकुन्तला, यांच्या पुरातन कथा कालिदासाच्या
इतर दोन नाटकांचा विषय झालेल्या आहेत. या दोन्ही कथांत मीलन, विरह
आणि पुनर्मीलन अशा अवस्थांमधून परिणत होणाऱ्या प्रणयाचे दर्शन घडवून
कालिदासाने प्रणयचित्रणाला एक विलक्षण सार्थता आणि उत्कटता आणलेली
आहे. ही दोन्ही कथानके सहृदयांना परिचित असतीलच.

शूद्रक

संस्कृत साहित्यातील 'मृच्छकटिक' या असाधारण नाटकाचा कर्ता शूद्रक
ही दंतकथांमध्ये येऊन गेलेली एक धूसर व्यक्ती आहे. नाटकाच्या प्रस्तावनेत
शूद्रकाची जी माहिती आहे ती अद्भुत आहे. हा ब्राह्मण राजा अनेक शास्त्रे
व कला यात पारंगत होता; त्याने अश्वमेध केला; वयाला शंभर वर्षे व दहा
दिवस झाल्यावर त्याने अग्निप्रवेश केला; त्याला शिवाचे वरदान होते: इत्यादि
माहिती शूद्रकाचे व्यक्तिमत्त्व निश्चित करायला उपयोगी नाही. त्यामुळे ग्रंथ-
कर्तृत्व आणि काल हे दोन्ही प्रश्न अनिर्णीतच आहेत. ज्या रामिल–सोमिल या
जोडीने 'शूद्रकथा' लिहिली त्यांच्यातील सोमिल (सौमिल्ल) कवीचा उल्लेख
कालिदासाने केला आहे. पुढील दण्डी, बाण, इत्यादि सहाव्या–सातव्या शतका-
तल्या लेखकांना शूद्रकाचे अद्भुत व्यक्तिमत्त्व माहीत आहे. आठव्या शतका-
तल्या वामनाने आपल्या साहित्यशास्त्रात 'मृच्छकटिका'चा उल्लेख केला आहे.
तेव्हा मृच्छकटिकाचा काल कालिदासपूर्व आणि कालिदासापासून सहाव्या-सातव्या
शतकापर्यंत दरम्यान कुठेतरी आहे एवढेच म्हणता येते.

भासाच्या 'चारुदत्त' नाटकाचे मृच्छकटिकाशी असलेले साम्य निर्विवाद
आहे. मात्र या दोन नाटकांच्या परस्परसंबंधाबाबत एकवाक्यता होण्याची
लक्षणे दिसत नाहीत. एक खरे की 'चारुदत्त' नाटकातल्याप्रमाणे चारुदत्त
आणि वसन्तसेना यांच्या प्रणयाची कथा केवळ मृच्छकटिक नाटकात नाही.
एक राजनीती आणि त्य निमित्ताने दुष्ट पालक राजाचा वध होऊन आर्यकाची

राजगादीवर स्थापना हा राजकीय कथाभाग प्रणयकथेशी बेमालूम जुळविला गेला आहे कारण, मदनिका आणि शर्विलक यांच्या प्रणयकथेचे जे उपकथानक येथे आहे, त्यातील शर्विलक हा राजकीय क्रांतीचा नेता आहे, आर्यकाची बंदिवासातून मुक्तता आणि पालकाचा वध या घटनांचे कर्तृत्व त्याच्याकडे आहे चारुदत्ताचे भवितव्यही या राजकारणाशी गुतलेले आहे, कारण सुरक्षितपणे पळून जाण्यासाठी चारुदत्ताने आर्यकाला आपली गाडी देऊन एका दृष्टीने राजद्रोहाचा अपराध केला आहे कथानकाची ही गुंतागुंत ' चारुदत्त ' नाटकात नाही *मृच्छकटिक* नाटकाची वीण अशी तिहेरी आहे. अर्थात मुख्य कथा चारुदत्त आणि वसंतसेना यांच्या प्रणयाचीच आहे आणि मातीच्या गाडीच (*मृद् शकटिका*) प्रसंग योजून नाटककाराने या प्रणयमीलनाचे एक प्रतीक नाटकाच्या नावातच उभे केले आहे.

हर्ष

' *प्रियदर्शिका,*' ' *रत्नावली* ' *आणि* '*नागानन्द*' *या तीन नाटकांचा कर्ता हर्ष* म्हणजे प्रतिष्ठान व कान्यकुब्ज यांचा राजा, बाणभट्टाचा आश्रयदाता, सम्राट श्रीहर्षवर्धन शिलादित्य (ई. स. ६०६–६४८) होय, हे स्वीकारायला अडचण वाटू नये प्राचीन भारतातील राजे केवळ कलांना आश्रय देणारे नव्हते, स्वतः कलावतही होते, असे इतिहासावरून स्पष्ट दिसून येते.

हर्षाची पहिली दोन नाटके उदयनकथेवर आधारलेल्या चार अंकी 'नाटिका' आहेत. दोन्हींत उदयन हा नायक, वासवदत्ता ही त्याची महाराणी, वसंतक हा राजाचा मित्र विदूषक, ही पात्रे आहेत. योगायोगाने अंतःपुरात आलेल्या एका तरुण मुलीवर उदयनाचे मन जडते, वासवदत्ता साहजिकच चिडते, या मुलीला बंदिवासात टाकते विदूषक राजाची व त्याची भेट घडवून आणण्याची कामी युक्ति योजतो या मुली राजकन्या व वासवदत्तेच्या चुलत किंवा मावस बहिणी असल्याचे कळून येते, आणि वासवदत्ता त्यांना उदयनाशी विवाह करायला संमती देते, असा कथाभाग या नाटिकांत आहे. तपशीलाचा थोडा फरक रचनेत ये अर्थात् आहे. आरण्यिका किंवा प्रियदर्शिका ही राजा दृढवर्मा याची मुलगी. उदयनाशी तिचा विवाह व्हावयाचा असतो पण कलिंग राजा दृढवर्म्यावर हल्ला

करून त्याला पदच्युत करतो. राजकन्या विंध्यकेतूच्या आश्रयाला येते; व मराज त्याचा पराभव करतो; आणि अशा योगायोगाने, दुर्दैवाच्या बरोबर आरण्यिका उदयनाच्या अन्त:पुरात येते. भुग्याच्या नावाने एकदा ती धावत्ली असता उदयनाच्या बाहूत अजाणता धावत जाते आणि इथून या प्रणयाला आरंभ होतो. दोघांची भेट घडून यावी म्हणून विदूषक एक डाव रचतो. उदयनाच्या जीवनकथेवर रचलेले एक नाटक राजवाड्यात व्हावयाचे असते. आरण्यिका वासवदत्तेची भूमिका आणि तिची सखी उदयनाची भूमिका करणार असतात. विदूषकाच्या कारवाईने उदयनाला राजाच्या भूमिकेत आरण्यिकेला भेटायला मिळते। पण विदूषक नाट्यगृहाच्या ज्वळ झोपेत हे गुपित बडबडतो आणि चिडलेली वासवदत्ता विदूषक व आरण्यिका दोघांना तदिवाखात टाकते. आरण्यिका निराशेने विष घेते. वासवदत्तेला हे कळताच ती मनविषेन कुदाल असलेल्या उदयनाला बोलावून आरण्यिकेचे प्राण वाचविण्याची विनंती करते. पुढे लगच आरण्यिका ही दृढवर्म्यांची कन्या प्रियदर्शिका असल्याचे कळते आणि वासवदत्तेचा सारा रोष मावळतो. 'रत्नावली' नाटकातील सागरिका ही समुद्रात वादळात जहाज फुटून बुडत असता हाती लागलेली असते. कामदेवाच्या उत्सव-प्रसंगी उदयनाला पाहून ती त्याच्या रूपावर मोहित होते आपले प्रेम ती सखीजवळ बोलून दाखविते व राजाचे चित्र काढून व्यक्त करते उदयन नागत ते चित्र पाहतो व शेजारी सागरिकेची प्रतिमा रेखतो. अचानक तबेल्यातील एक वानर मोकळे सुटते व त्यामुळे जी धमाल उडते त्यात सागरिका व उदयन यांची भेट होते; आणि पिंजऱ्यातील सारिका उडून ती सागरिकेचे प्रणयाचे आलाप जमेच्या तसे बोलून दाखविते ते राजाला ऐकायला मिळाल्यामुळे परस्पर प्रेमाचा उलगडा होतो. पुन्हा प्रेमिकांची भेट व्हावी म्हणून सागरिकेने वासवदत्तेचा पोशाख करून येण्याची युक्ती विदूषक रचतो. परंतु वासवदत्तेला हे कारस्थान कळते. सागरिकेऐवजी ती स्वत च येते. उदयन तिलाच सागरिका समजून आपले प्रेम उघड करतो. वासवदत्ता चिडून निघून जाते सागरिका संकेतस्थळी उशिरा येते राजमहाल प्रसंग पाहून ती गळफास घेत. राजा व विदूषक तिला वाचवितात पण ती वासवदत्ता असावी असा त्यांचा समज होतो.

ती सागरिका आहे हे कळल्यावर उदयनाला आणखी आनंद होतो याच वेळी खरा वासवदत्ता पुन्हा येते प्रणयाचा हा प्रकार पाहून वासवदत्ता इतकी चिडते की सागरिका व विदूषक या दोघाना बंदिवान करून घेऊन जाते पुढे विदूषकाची सुटका होते सागरिका मात्र बंदीतच आहे या वेळी एक जादूगार येतो व आपले अद्भुत प्रयोग करून दाखवितो राजवाड्याला आग लागते सागरिका आत अडकलेली आहे हे लक्षात येऊन वासवदत्ता घाबरते उदयन एकदम आगीत उडी घेतो जरा वेळाने सर्वाना कळून येते की ही आग जादूगाराचीच माया होती आणि हा जादूगारही यौगंधरायणाने मुद्दाम आणलेला होता उदयनाचा विवाह सिंहलद्वीपच्या राजकन्येशी व्हावा व दोन राजांचे सख्य जुळून उदयनाचे वैभव वाढावे अशा इच्छेने यौगंधरायणाने हा सारा बनाव घडवून आणलेला असतो राजकन्या लंकेहून उदयनाकडे येत असता समुद्रावरील वादळात नाहीशी झालेली असते सागरिका म्हणजेच ही राजकन्या रत्नावली हा उलगडा शेवटी होताच, वासवदत्ता आपल्या बहिणीचा हात उदयनाच्या हाती आनंदाने देते या दोन्ही नाटकांची रचनाकृती कालिदासाच्या 'मालविकाग्निमित्र' नाटकासारखीच आहे 'प्रियदर्शिका' पेक्षा 'रत्नावली', रचना आणि काव्यमय शैली या गुणांत पुष्कळ उजवी आहे

'नागानन्द' नाटक या दोहोंहून सर्वस्वी भिन्न आहे विद्याधराचा राजपुत्र जीमूतवाहन आणि सिद्धाचा राजपुत्र मित्रावसु याची बहीण मलयवती यांच्या प्रणयविवाहाची कथा तीन अंकांत वर्णिली आहे दोघांचे प्रेम जडते पण एकमेकांची नावाने ओळख न झाल्याने थोडा घोटाळा उडतो मित्रावसु आपली बहीण जीमूतवाहनाला देऊ करतो तीच आपली प्रेयसी हे माहीत नसल्याने जीमूतवाहन नकार देतो मलयवती आपला अव्हेर झाला असे पाहून प्राणत्याग करू पाहते, परंतु काही विपरीत होण्यापूर्वी सारा उलगडा होतो आणि हे लग्न लागते. विवाहानंतरचा विट चेटी विदूषक याच्या थट्टामस्करीचा एक प्रसंग तिसऱ्या अंकात आहे त्यात नायकही सहभागी होतो नाटकाचे पुढील दोन अंक एका वेगळ्याच कथेचा प्रवाह आणून सोडतात मित्रावसूबरोबर हिंडत असता जीमूतवाहनाला नागांच्या प्रेतांचे ढीग दिसतात हे गरुडाचे बळी

आहेत असे त्याला कळते. रोज एक बळी गरुडाला द्यावा लागतो हे समजल्यावर दहा दिवसांचा बळी म्हणून नियोजित नागाऐवजी आपले शरीर अर्पण करण्याचे जीमूतवाहन ठरवितो. आपण राजपुत्राचा बळी घेतला हे गरुडाच्या लक्षात येते पण ते उशिरा; जीमूतवाहनाचे आईवडील, त्याची पत्नी तेथे येतात, पण तोवर जीमूतवाहन मृत्युमुखी पडलेला असतो. या भयाण शोकान्ताला कलाटणी मिळते देवी गौरीच्या कृपेमुळे. ती जीमूतवाहनाला जिवंत करते, मग अमृताचा वर्षाव होऊन मेलेले नागही जिवंत होतात. गरुड आपले वैर विसरून जाण्याचे आश्वासन देतो. नागांना आनंद होतो.

विशाखदत्त

विशाखदत्त हा महाराज भास्करदत्त याचा मुलगा आणि सामन्त वटेश्वरदत्त याचा नातू. राजघराण्याशी संबंध आणि दोन पिढ्यात सामन्तापासून महाराज-पदवीपर्यंत चढलेले वैभव या गोष्टी विशाखदत्ताच्या अगाध राजकीय ज्ञानाच्या द्योतक म्हणता येतील. त्यामुळे 'मुद्राराक्षस'सारखे राजकीय नाटक त्याने लिहिले हे स्वाभाविक वाटते.

नाटकाच्या भरतवाक्यात एका राजाचा उल्लेख आहे. तो चन्द्रगुप्त असल्यास गुप्त घराण्यातील दुसरा चन्द्रगुप्त (इ. स. ३७५–४१३) या राजाचा समकालीन तो असावा असे एक मत. हा उल्लेख अवन्तिवर्मा यचा असल्यास मौखरी घराण्यातील (इ. स. ७ वे शतक) किंवा काश्मीर घराण्यातील (इ. स. ९ वे शतक) अवन्तिवर्म्यांचा समकालीन तो असावा, अशी पर्यायी मते विशाखदत्ताच्या कालासंबंधी आहेत. या कालखंडातील प्राचीन काळ नाट्यलेखनाच्या दृष्टीने अधिक अनुकूल वाटतो.

हे सात-अंकी नाटक चन्द्रगुप्त मौर्याच्या कथानकावर आधारलेले असले तरी राजकीय डावपेच आणि चाणक्य व नन्दांचा अमात्य राक्षस या दोघा राजकारणधुरंधर पुरुषांचा बौद्धिक संघर्ष हा त्याचा खरा विषय आहे. नन्दविनाशाचा सूड घेण्यासाठी राक्षस चन्द्रगुप्ताचा नाश घडून येईल असे अनेक डाव योजतो. पण ते सर्व त्याच्या अंगलटी येतात. चाणक्य आपल्या अपार

बुद्धिमत्तेने आणि चतुर हेराच्या साहाय्याने राक्षसाच्या राजकीय मसलतीला आतूनच सुरुंग लावतो. राक्षसाची अंगठी त्याच्या हाती येते; तिचा उपयोग करून तो एक कपटलेख लिहवून घेतो; आणि या पत्राच्या साहाय्याने मलयकेतू व राक्षस यांच्यात कायमची फूट पाडून, चन्द्रगुप्तावर हल्ला करण्यासाठी राजपुत्र मलयकेतू व इतर पाच राजे यांनी जे संयुक्त दळ उभारलेले असते व ज्याच्या हाताखाली राक्षसाने काळजीपूर्वक योजिलेल्या असतात, त्या दलाचाच विध्वंस करून टाकतो. राक्षसाला कोंडीत पकडण्यासाठी, चन्द्रगुप्ताशी खोटे भांडण करून, चन्द्रगुप्त आणि चाणक्य यांचा वेबनाव झाला अशी खोटी वार्ता जशी त्याने प्रसृत करून ठेवलेली असते, त्याचप्रमाणे राक्षसाचा परममित्र श्रेष्ठी चन्दनदास, ज्याच्या घरी राक्षसाचे कुटुंब गुप्तपणे राहिले असते, त्याच्यावर राजद्रोहाचा आरोप ठेवून त्याला सुळी देण्याचे नाटक चाणक्याने रचले असते राजधानीवर हल्ला करण्याचे बेत फसल्यावर राक्षस आपल्या मित्राचे प्राण वाचविण्यासाठी बधस्थानी येतो; आणि मित्राचे प्राण की चन्द्रगुप्ताचे अमात्यपद असा पेच राक्षसापुढे टाकून, चाणक्य शेवटी राक्षसाला जिंकतो आणि चन्द्रगुप्ताचे अमात्यपद त्याच्या गळी अडकवून स्वत निरिच्छ वृत्तीने पण आपली सर्व प्रतिज्ञा पूर्ण झाली या समाधानात तपस्येसाठी निघून जातो. मुद्राराक्षसाचे हे कथानक म्हणजे ऐतिहासिक प्रसंग, राजनीय मसलती, तात्त्विक वादसंवाद आणि चाणक्याचे बुद्धिवैभव यांचा एक अपूर्व संगम आहे.

भ ट्ट ना रा य ण

'वेणीसंहार' नाटकातील अवतरणे वामन आणि आनंदवर्धन यांच्या ग्रंथात आढळतात. तेव्हा भट्टनारायणाचा काल ई. स ८०० च्या पूर्वीचा आहे यात शंका नाही. ई. स. दहाव्या शतकाच्या अखेरीस लिहिलेल्या 'दशरूप' या नाट्यविषयक ग्रंथात 'वेणीसंहार' आणि 'रत्नावली' यांचा उल्लेख शास्त्रप्रणीत नमुनेदार नाट्यरचना म्हणून झालेला आहे

ई स आठव्या शतकाच्या मध्यावर बंगालच्या आदिसूर या राजाने कान्य-कुब्जाहून पाच ब्राह्मणांना बोलाविले, त्यात भट्टनारायण होता अशी एक दंतकथा

बंगालच्या राजघराण्याच्या इतिहासात प्रचलित आहे (हा आदिशूर मगधाचा आदित्यसेन असल्यास हा काल ई. स. सातव्या शतकाचा उत्तरार्ध); भट्टनारायणाचा राजघराण्याशी संबंध असल्याचे त्याच्या ' मृगराजलक्ष्मन् ' या बिरुदावरून दिसते असे काहींचे म्हणणे आहे. याच घराण्यात सुप्रसिद्ध टागोर घराणे जन्मास आले या सर्व दंतकथा आहेत येवढे मात्र लक्षात ठेविले पाहिजे

भासाची नाटके सोडली तर महाभारताच्या कथानकावर रचलेले मोठे नाटक असे 'वेणीसंहार' हेच आहे द्यूतातील अपमानाने द्रौपदीने आपले केस मोकळे सोडले आणि भीमाने दुर्योधनाच्या रक्ताने माखलेल्या हातांनी द्रौपदीची वेणी बांधली (संहार = संयमन) आणि कौरवांवर सूड उगविला अशी कल्पना करून भारतीय युद्धाची कथा येथे सहा अंकात मांडली आहे समेटाचा प्रयत्न, श्रीकृष्णशिष्टाई, इथपासून भीम दुर्योधनाच्या गदायुद्धापर्यंतचा आणि युधिष्ठिराच्या राज्याभिषेकापर्यंतचा तपशील नाट्यकथेत साहजिक आला आहे वेणीमुळे झालेल्या संहाराचे (संहार=विनाश) चित्र नाट्यमय करण्यासाठी वीर, शृंगार, हास्य, अद्भुत आणि विशेषतः करुण अशा विविध रसांची योजना लेखकाने पद्धतशीरपणे केली आहे ही रचना परंपरेत फार लोकप्रिय झालेली दिसते परंतु मुळात नाट्यापेक्षा महाकाव्याला अनुकूल असलेली ही कथा शास्त्रनियमांच्या चौकटीत चपखलपणे बसविली असली तरी हे नाटक प्रथम श्रेणीचे नव्हे

भ व भू ति

भवभूति हा कृष्ण यजुर्वेदी तैत्तिरीय शाखेचा काश्यपगोत्री ब्राह्मण ह्या घराण्यात अग्निहोत्र होते, सोमपानाचा अधिकार होता. राहण्याचे स्थान (विदर्भातील) पद्मपुर. उदुम्बर हे याचे आडनाव. भवभूतीचा आजा भट्ट गोपाल, वडील नीलकण्ठ, आई जातूकर्णी श्रीकण्ठ आणि भवभूति (=शिवाचा प्रसाद, भस्म) ही दोन्ही त्याची बिरुदे असावीत असा एक तर्क आहे. भवभूति अत्यंत व्युत्पन्न होता. त्याच्या गुरूचे नाव ज्ञाननिधी विद्वत्ता आणि कवित्व याचे असाधारण मीलन भवभूतीच्या व्यक्तिमत्त्वात दिसते.

कान्यकुब्जच्या यशोवर्मा राजाच्या पदरी ' गउडवहो ' या प्राकृत महा-

काव्याचा (ई. स. ७३६) कर्ता वाक्पतिराज आणि भवभूति दोघे होते असा कल्हणाने उल्लेख केला आहे. यात सत्यांश असल्यास ई. स. च्या सातव्या शतकाची अखेर आणि आठव्या शतकाचा आरंभकाल या दरम्यान भवभूति होऊन गेला असे म्हणता येईल. भवभूति कालिदासानंतर झाला यात वाद नाही; राजशेखर आणि वामन यांनी भवभूतीचा उल्लेख केल्याचे दिसते. या साहित्यिक संदर्भाशी वरील कालगणना (ई. स. चे सातवे-आठवे शतक) जुळण्यासारखी आहे.

भवभूतीचे पहिले नाटक 'महावीरचरित' आणि शेवटचे तिसरे 'उत्तररामचरित' ही रामायणावर आधारलेली आहेत. दुसरे 'मालतीमाधव' काल्पनिक आणि सामाजिक असे दहा-अंकी 'प्रकरण' नाटक आहे. मालतीचा पिता पद्मावतीच्या राजाचा अमात्य भूरिवसु, माधवाचा पिता विदर्भराजाचा अमात्य देवरात, आणि आता बुद्धभिक्षुणी झालेली कामन्दकी हे तिघे सहाध्यायी. आपापल्या अपत्यांचा विवाह घडून यावा असे भूरिवसु आणि देवरात यांचे ठरले होते. त्याप्रमाणे कामन्दकी मालती-माधव यांचा परिचय घडवून आणून विवाहाचे जुळविते. परंतु पद्मावतीच्या राजाचा नर्मसुहृद् नंदन याच्या मनात मालतीशी लग्न करण्याचे असल्याने व राजाने त्याला अनुकूलता दाखविल्याने मोठीच अडचण निर्माण होते. कापालिकाची अद्भुत शक्ती प्रसन्न करून अडचणींचा परिहार करावा असे योजून माधव स्वशरीराचे मांस अर्पण करण्यासाठी स्मशानात येतो. तेथे अघोरघण्ट आणि कपालकुण्डला यांनी चामुण्डेला बळी देण्यासाठी मालतीला पळवून आणलेले असते. तिची सुटका अघोरघण्टाला मारून माधव करतो. इकडे माधवाचा मित्र मकरन्द याने नंदनाची बहीण मदयन्तिका हिला वाघाच्या हल्ल्यातून वाचविलेले असते व त्यांचे प्रेम जुळलेले असते. कामन्दकी मकरन्दाच्या मदतीने नंदनाला फसविण्याचा बेत योजते. विवाहापूर्वी मालती देवीच्या दर्शनाला आली असता, मकरन्द वधूचा पोशाख करून तिची जागा घेतो, ही 'वधू' नंदनाचा धिक्कार करते. मदयन्तिका आपल्या भावाबद्दल तक्रार करायला येते तेव्हा ही वधू म्हणजे आपला प्रियकर हे तिला कळून येते; पुढे दोघेही पळून जातात. राजाचे सैनिक त्यांचा पाठलाग

करतात; पण माधव विलक्षण पराक्रम करून सैनिकांचा पराभव करतो. ह्या तरुणाचे साहस व पराक्रम पाहून राजा मालती माधवाच्या विवाहाला संमती देतो. मधील धमारीच्या वातावरणात कपालकुण्डलेने अघोरघण्टाच्या वधाचा सूड घेण्यासाठी मालतीला पुन्हा पळवून नेले असते. मालतीच्या नाहीसे होण्याने सर्व शोकमग्न होतात, माधव आत्महत्येस उद्युक्त होतो; परन्तु कामन्दकीची शिष्या सौदामिनी मालतीची सुटका करते आणि सर्व आनंदीआनंद होतो.

'महावीरचरित' नाटकात रामाच्या विवाहापासून तो रावणवध आणि अयोध्येत राज्याभिषेक इथपर्यंतच्या सर्व घटना सात अंकामध्ये वर्णिल्या आहेत. रावणाचे वैर हा मध्यवर्ती धागा करून राम व परशुराम यांचे द्वंद्व, शूर्पणखेने मंथरेच्या वेषात जाऊन कैकेयीचे मन कलुषित करणे, किष्किंधेला वाली आपल्या राज्यातून वाट देत नाही म्हणून रामाने त्याचा वध करणे, या घटना रावण व त्याचा मंत्री माल्यवन्त यांनी रामाचा सूड उगविण्यासाठी केलेल्या कारस्थानाचे भाग आहेत असे भवभूतीने दाखविले आहे. परंतु नाट्यदृष्ट्या ही रचना यशस्वी झालेली नाही. 'उत्तररामचरित' नाटकात मात्र भवभूतीची प्रज्ञा परिणत झालेली स्पष्ट दिसते. एकीकडे सीतेवरील नितान्त प्रेम आणि दुसरीकडे राजकर्तव्य या द्वंद्वात रामाची भूमिका मांडून, राम आणि सीता यांच्या हृदयाची आर्तता दर्शविण्यावर भवभूतीने भर दिला आहे. आणि सीतात्यागाचे नाटक गर्भांकाच्या रूपाने नाटकात दाखवून, एकीकडे लोकप्रवादाचा उथळपणा जसा विदारक रीतीने उघड केला आहे, तसेच राम व सीता यांचे मीलन घडवून आणून कथेच्या सुखान्ततेबरोबर दाम्पत्यप्रेमालाही न्याय्य साफल्य मिळवून दिले आहे. भवभूतीचे पहिले नाटक नाट्यदृष्ट्या फसले; 'मालतीमाधवा'त चातुर्य आहे, पण कारागिरीचा भाग अधिक आहे; 'उत्तररामचरिता'ने मात्र कविहृदयाचा नाटककार म्हणून कालिदासाच्या जवळचे स्थान भवभूतीला प्राप्त करून दिले.

मु रा रि

मौद्गल्यगोत्री वर्धमाक (वर्धमानक) आणि तन्तुमती यांचा हा मुलगा.

याने स्वतःला 'बाल्वाल्मीकि' म्हणवून घेतले आहे. भवभूतीचे अवतरण याने दिले आहे. वीथच्या म्हणण्याप्रमाणे 'हरविजय' या महाकाव्याचा कर्ता रत्नाकर (ई. स. ९ वे शतक; मध्य) मुरारीचा उल्लेख करतो; दशरूपकात मुरारीचे एक अवतरण आहे; या सर्व संदर्भांवरून ई. स. ९ व्या शतकाची अखेर आणि १० व्या शतकाचा आरंभ हा मुरारीचा काल ठरतो. नर्मदातीरावरील माहिष्मती या गावी कल्चुरी राजाच्या अमलाखाली तो राहत असावा असे त्याच्या नाटकातील एका संदर्भावरून वाटते.

'अनर्घराघव' या सात अंकी नाटकात राम-लक्ष्मण विश्वामित्राच्या आश्रमाला जातात तिथपासून रावणवधानंतर ते अयोध्येला परत येईपर्यंतचा कथाभाग वर्णनात्मक पद्धतीने गोविला आहे. भवभूतीचे अनुकरण करून राम-परशुराम यांची (पडद्याआड) शब्दाशब्दी, शूर्पणखेने मंथरेचा वेष घेणे, रघुवंश आणि महावीरचरित याचे अनुकरण करून रामाचा लंकेपासूनचा परत प्रवास आणि स्थलवर्णने, इत्यादि गोष्टी मुरारीने नाटकात घातल्या आहेत. पण कथानकाला गुंतागुंत कुठे नाही. वर्णनाचा सोस इतका की एकेका अंकात ८० पर्यंत श्लोक आहेत; आणि शेवटच्या प्रवासवर्णनाच्या अंकात तर ही श्लोकसंख्या १५० पर्यंत गेली आहे. निवेदन व वर्णन यांच्या पसाऱ्यात नाट्य पार पुसून गेले आहे. मुरारीत असले तर काव्यगुण आहेत असे फारतर म्हणता येईल.

राजशेखर

प्राचीन महाराष्ट्रात 'यायावर' घराण्यात जन्म. दर्दुक (किंवा दुहिक) हे पित्याचे नाव; शीलवती आईचे नाव. आजोबांचे नाव अकालजलद. राजशेखराने स्वतःविषयी जी भरपूर माहिती दिली आहे त्यावरून हे घराणे नामवंत कवींचेच दिसते. चाहमान किंवा चौहान (क्षत्रिय) वंशातील अवंतिसुन्दरीशी त्याचा विवाह झाला होता. महोदय (कनोज)च्या महेन्द्रपाल आणि त्याचा पुत्र महीपाल

कालखंडात राजशेखर होऊन गेला असे नरेच निश्चितपणे म्हणता येते. राजशेखराने रत्नाकर व आनंदवर्धन (दोघे ई. स ९ व्या शतकाचा मध्य) याचा उल्लेख केला आहे, आणि 'यशस्तिलक' चम्पूचा कर्ता सोमदेव (ई. स ९६०) याने राजशेखराचा उल्लेख केला आहे. हे संदर्भ वरील कालगणनेशी जुळते आहेत

राजशेखराच्या सहा ग्रंथाचा निर्देश आहे. पैकी 'हरविलास' हे काव्य लुप्त झाले आहे, 'काव्यमीमांसा' हा कवी व काव्य यावर रचलेला शास्त्रग्रंथ आहे. यात अवन्तिसुन्दरीचा उल्लेख त्याने जागोजाग आदरपूर्वक केला आहे. बाकीचे चार ग्रंथ नाटके आहेत

'बालरामायण' नाटकात दहा अंकामध्ये समग्र रामायणकथा गोवण्याचा अट्टाहास राजशेखराने केला आहे. रावणाचे प्रेम हा मुख्य बिंदू करून नाट्य रचना केली आहे. या अनुषंगाने रावणाच्या करमणुकीसाठी सीता विवाहाच्या गर्भनाटकाची योजना, बाहुल्यांच्या तोंडात बोलके पोपट ठेवून सीतेचे दर्शन, पुतळ्याच्या धर्तीवर रावणाचा सीतेसाठी शोक, रामपक्षीयांना घाबरवून सोडण्यासाठी सीतेसारखे दिसणारे बाहुलीचे मुंडके समुद्रकाठावर फेकण्याचे माल्यवानाचे कारस्थान, असे काही प्रसंग योजलेले आहेत परंतु नाट्याचा अभाव आणि सुमारे साडेसहाशे श्लोक यानी या रचनेचे दारिद्र्य उघडे केले आहे. 'बालभारत' किंवा 'प्रचंड-पाण्डव' नाटकात द्रौपदीचे स्वयंवर आणि द्यूत प्रसंग आहे. हे नाटक अपूर्ण राहिले आहे, ही साहित्यदृष्ट्या कृपाच म्हटली पाहिजे. 'कर्पूरमंजरी' हे चार अंकी सट्टक केवळ प्राकृतात असून ते अवन्तिसुंदरीसाठी लिहिले असा उल्लेख आहे. या आणि कलचुरी युवराजासाठी रचलेल्या 'विद्धशालभञ्जिका' या चार अंकी नाटिकेचा विषय राजराणींचा प्रणयकथा हाच आहे. राणीच्या पदरी असलेला तांत्रिक भैरवानन्द राजाराणीच्या पुढे एक कर्पूरमंजरी नावाची सुंदरी उभी करतो. राणी तिला आपल्या अन्त:पुरात घेते. राजा चण्डपाल याचे तिच्यावर प्रेम बसते आणि कर्पूरमंजरीही पत्राने आपले प्रेम व्यक्त करते. राणीच्या लक्षात हे येताच ती कर्पूरमंजरीला बंदिवासात दडवते. विदूषक आणि दासी या प्रेमप्रकरणी साहाय्य करतात तुरुंगापर्यंत एक

भुयार खणून प्रेमिकांना भेटण्याची सोय करण्यात येते. ही चोरटी भेट उघडकीला येऊन भुयाराचे बागेतील तोंड बंद केल्यावर चामुंडेच्या मूर्तीमागे दुसरे भुयार तयार करण्यात येते. शेवटी ही कर्पूरमंजरी राजकन्या असून राणीची चुलत बहीण आहे आणि तिच्याशी विवाह झाल्याने राजाचे वैभव वाढणार आहे असे कळल्यावर या प्रेमप्रकरणाची सांगता होते. ' विद्धशालभञ्जिका ' नाटिकेत नायिका राजाच्या प्रथम स्वप्नात येते आणि नंतर शालभंजिका म्हणजे कोरीव पुतळ्याच्या रूपाने दिसते. वस्तुत हे दर्शन मंत्री भागुरायण याने मुद्दाम घडवून आणलेले असते कारण या नायिकेशी, म्हणजे लाटदेशाचा चन्द्रवर्मा याची कन्या मृगाङ्कलेखा हिच्याशी, नायक विद्याधरमल्ल याचा विवाह साम्राज्य वृद्धीला कारणीभूत होणार असतो. मृगाङ्कलेखा विद्याधरमल्लाकडे मुलाच्या वेषाने येते. या मृगाङ्कवर्मा नाम धारी मुलाशी कुन्तलकन्या कुवलयमाला हिचा विवाह करावयाचा राणीचा बेत असतो. पण राणीची मानलेली बहीण मेखला ही विदूषक चारायण याची थट्टा करण्यासाठी त्याला लग्नाचे आमिष दाखवून त्याचा विवाह एका स्त्रीवेषधारी नोकराशी लावून देते विदूषक चिडून मेखलेचे घर गड उगविण्यासाठी एका दासीला झाडाभाड करवून ' मेखला ब्राह्मणाच्या पायाखालून गेली नाही तर हीरच मरण पावेल ' असे भविष्य वर्तविले; राणी व मेखला याना ही भविष्यवाणी खरी वाटते आणि मेखला त्याप्रमाणे विदूषकाच्या पायाखालून गेल्यावर हा सर्व प्रकार तो उघड करतो ! याचा बदला घेण्यासाठी राणी मृगाङ्कवर्मा या मुलाशी राजाचा विवाह घडवून आणते. पण मग चन्द्रवर्म्याला मुलगा झाल्याची बातमी येते आणि मृगाङ्कलेखेला (मृगाङ्कवर्मा या) पुरुषरूपाने वावरण्याची जरूर उरत नाही ज्या मुलाशी राजाचे लग्न लागले ती वस्तुत मृगाङ्कलेखा आहे व राणीची बहीण आहे, हे समजून येते त्यामुळे राजाला मृगाङ्कलेखा आणि कुवलयमाला या दोन्ही मुली एकाच वेळी प्राप्त होतात या दोन्ही नाटिकांत प्रणयाचा काही बदल असला तरी हर्षाच्या उदयन-नाटिका आणि कालिदासाचे ' मालविकाग्निमित्र ' यांना अनुकरणामुळे यांचा स्पष्ट ठसा दिसल्याशिवाय राहात नाही

बिल्हण

बिल्हणाची 'कर्णसुन्दरी' ही चार-अंकी नाटिका (इ. स. १०८०-९०), अनहिलवाडच्या चालुक्य राजा कर्णदेव त्रैलोक्यमल्ल (इ. स. १०६४-९४) याचा कर्णाट राजा जयकेशी याच्या मुलीशी झालेला विवाह दर्शविण्यासाठी रचलेली दिसते. चालुक्य राजाचा विद्याधरकन्या कर्णसुंदरी हिच्याशी होणारा विवाह साम्राज्यसूचक ठरणार असतो. मंत्री कर्णसुंदरीचा अन्तःपुरात प्रवेश करवितो. राजा तिला प्रथम स्वप्नात, नंतर चित्ररूपाने पाहतो आणि प्रेमात पडतो. राणीला हे समजताच ती विरोध करते. कर्णसुंदरीचा वेष घेऊन ती स्वतःच संकेतस्थळी येते; मग कर्णसुंदरीचा वेष दिलेल्या एका मुलाशी राजाचा विवाह करवून आणण्याचा घाट घालते. परंतु जागरूक मंत्री मुलाच्या जागी खऱ्या कर्णसुंदरीची योजना करतो. येवढ्यात परकीय शत्रूवर विजय मिळाल्याची वार्ता येते आणि ही प्रेमकथा आनंदी वातावरणात संपते. कालिदास, हर्ष आणि राजशेखर यांच्या रचनेचे पडसाद येथे स्पष्ट ऐकू येतील.

जयदेव

कौंडिन्यगोत्री (काहींच्या म्हणण्याप्रमाणे, वऱ्हाडातील कुंडिनपूरचा रहिवासी) महादेव आणि सुमित्रा यांचा हा मुलगा ('गीतगोविन्द' रचणाऱ्या जयदेवाहून भिन्न) हा स्वतःला तार्किक म्हणवितो. 'चन्द्रालोक' हा अलंकारशास्त्रावरील ग्रंथ त्याचा दिसतो. याचा काल अदाजे इ. स. १२०० किंवा तेरावे शतक. याचे 'प्रसन्नराघव' हे सात अंकी नाटक रामकथेवरचे आहे. नाट्यरचनेत जयदेवाने काही वेगळे प्रकार केले आहेत. सीता सखीसरोवर जागेत असता राम तिला पाहतो. दोघेही वासन्तीलता आणि सहकारवृक्ष यांचा समागम वर्णन करतात आणि यातून त्यांचे प्रेम व्यक्त होते. वाली-सुग्रीव यांचा संघर्ष यमुना व गंगा या नद्यांच्या संभाषणातून, सीताहरण गोदावरीच्या मुखाने आणि वालीवध, सुग्रीवसख्य हे प्रसंग तुंगभद्रेच्या मुखाने वर्णन केले आहेत. रामाचा शोक घालवून त्याला सांत्वन देण्यासाठी, एका विद्याधराच्या मायाशक्तीने रावण व सीता यांची भेट व सीतेचे स्वतःस केलेल्या धिक्कार हे प्रसंग रचले गेले आहेत.

सागराच्या भोवती अनेक नद्या व त्यांचा संवाद किंवा भाषण दाखविण्यात कल्पकता आहे, पण नाट्यरचनेला या दृश्याचा काही उपयोग होत नाही. सांकेतिक रचना आणि काव्यमय शैली येवढ्यावरच शेवटी समाधान मानावे लागते.

महादेव

कृष्णसूरीचा पुत्र, कौंडिन्यगोत्री महादेव हा तंजावरचा राहणारा (ई. स. १७ व्या शतकाचा मध्य). याच्या 'अद्भुतदर्पण' या दहा अंकी नाटकात रावणाच्या दरबारातील अंगद-शिष्टाईपासून रामाच्या अभिषेकापर्यंतची कथा आहे. महादेवकवीने जादूच्या आरशाची योजना करून त्यात लंकेतील सर्व घटना रामाला दिसतात असे दाखविले आहे. नाटकाचे नाव या घटनेनेच सिद्ध झाले आहे परंतु आरशाचा उपयोग 'प्रसन्न राघव' नाटकातही आहे, त्यामुळे या दर्पण-योजनेत तसे नावीन्य नाही शिवाय, रावणाला महोदर नावाचा विदूषक जोडीदार देऊन रामकथेच्या चित्रणाचा मान्य संकेत (विदूषकाचा अभाव) लेखकाने मोडला आहे.

महानाटक-हनूमन्नाटक

हे नाटक दोन स्वतंत्र आवृत्त्यात उपलब्ध आहे : एक, मधुसूदनाने तयार केलेली बंगाली दहा अंकी, दुसरी दामोदरमिश्राची पश्चिमभारतीय चौदा अंकी. बंगाली आवृत्तीचे 'महानाटक' व पश्चिम भारतीय आवृत्तीचे 'हनुमन्नाटक' अशी नामाभिधाने आहेत. भोजाने ही आवृत्ती तयार करविली अशी दंतकथा भोजप्रबन्धात आहे. मूळ हे नाटक हनुमताने दगडावर कोरून लिहिले, पण या रचनेने वाल्मीकीच्या कवित्वाला आवरण पडू नये म्हणून हनुमताने हे नाटक समुद्रात बुडविले. पुढे समुद्रातून काही कोरलेल्या शिला सापडल्या; त्यांच्या आधारे भोजाने दामोदरमिश्राकडून या नाटकाची जुळवणी केली. या दंतकथे-प्रमाणे दामोदरमिश्राच्या 'हनूमन्नाटका'च्या आवृत्तीचा काल भोजाच्या कार-कीर्दीचा, म्हणजे ई. स. च्या ११ व्या शतकाचा प्रथमार्ध, हा ठरेल.

हे एक विलक्षण नाटक आहे. मधुसूदनाची आवृत्ती १० अंकी व ७२० श्लोकी आहे; दामोदरमिश्राची १४ अंकी, ५४८ श्लोकी आहे. हे नाटक सर्व संस्कृतात आहे; यात गद्य व संवाद नावापुरतेच आहेत; रंगसूचना नाहीत; असंख्य पात्रे आहेत, नान्दी आहे, पण प्रस्तावना नाही असंख्य श्लोकांपैकी अनेक भवभूति, मुरारि, राजशेखर इत्यादि नाटककारांच्या नाटकांतून सरळ उचललेले आहेत. सबंध रामकथेचे हे एकप्रकारचे नाट्याचे रूप असलेले पण वस्तुतः काव्यमय असे संकलन आहे. ल्यूडर्स याच्या मताप्रमाणे हे 'दूताङ्गद' नाटकासारखे 'छायानाट्य' आहे; परंतु असा उल्लेख 'दूताङ्गद' नाटकाप्रमाणे या नाटकात कुठेच नाही; त्यामुळे हे संकलन असावे हे मत बहुतेकांनी स्वीकारले आहे. 'हनूमन्नाटक' या नावाच्या मागे केवळ दंतकथा आहे. 'महानाटक' हे नाव केवळ वर्णनात्मक आहे. या नाटकाचा खरा कर्ता माहीत नाही. एक विलक्षण रचना म्हणून संस्कृत नाट्यसृष्टीत या नाटकाचा उल्लेख करावा लागतो.

● ●

परिशिष्ट ३

संस्कृत नाट्याचे मराठी अवतार

[*या परिशिष्टात एक संकलन सादर केले आहे हे संकलन परिपूर्ण नाही* पण असे संकलन एकदा होण्याची आवश्यकता होती ते झाल्यावर त्यातील चुकांची दुरुस्ती करणे आणि नव्या माहितीची भर घालणे सुलभ व्हावे

'अ' विभागात, संस्कृत नाटकांचे मराठी अनुवाद समाविष्ट केले आहेत श्री दाते यांच्या ग्रंथसूचीचा उपयोग करून, ती ती पुस्तके प्रत्यक्ष पाहून, त्यात योग्य ती भर घालून ही यादी तयार केली आहे संस्कृत नाटककाराचे नाव, नाटकाचे नाव आणि काल असा अनुक्रम आहे अनुवादाची माहिती देताना लेखक, प्रकाशक, मुद्रण व प्रकाशनकाल असा तपशील एकत्र केला आहे

'आ' विभागात संस्कृत साहित्यावर आधारित मराठी नाटकांचे संकलन आहे येथे मूळ संस्कृत लेखकाचे नाव आणि प्रकाशनाचा काल असा क्रम आहे

'इ' विभागात संस्कृत नाटकांच्या मर्यादित आवृत्त्यांची यादी आहे येथे संपादकाचे नाव आणि प्रकाशनकाल लक्षात घेऊन क्रम ठेविला आहे

'ई' विभाग केवळ (माझ्या) सोयीसाठी वेगळा करून त्यात मी केलेल्या अनुवादांची व संपादनांची यादी दिली आहे

प्राप्त परिस्थितीत जी साधने उपलब्ध झाली त्यांच्या आधारे जे शक्य झाले तेवढे केले आहे. या संकलनातील चुका व उणिवा माझ्या नजरेस आणल्यानी आणून द्याव्यात अशी विनंती आहे.]

कालिदास

अभिज्ञानशाकुन्तल :

(१) शाकुन्तल नाटक : परशुराम बल्लाळ गोडबोले;
ज्ञानप्रकाश [शिळाछाप]; पुणे; १८६१
[कालिदासकृत मूळ संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]

गद्यपद्यात्मक गोडबोले

शाकुन्तल नाटक : आवृत्ती २ री;
सी. ह. चिपळूणकर, रामचंद्र मोरेश्वर साने;
ज्ञानप्रकाश; पुणे; १८९०

(२) कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तल नाटक : कृष्णशास्त्री राजवाडे; मुंबई; (?)
विनायक गोपाळ घोसाळकर;
गणपत कृष्णाजी छापखाना; मुंबई, १८६९
[मूळ संस्कृत व मराठी भाषांतर; सचित्र]

(३) महाकवी श्रीकालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तल नाटक : रामचंद्र भिकाजी गुर्जीकर; मुंबई;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई; १८७०
[विविधज्ञानविस्तारातील]

(४) कालिदासाचे अभिज्ञानशाकुन्तल नाटक : महादेव चिमणाजी आपटे,
निर्णयसागर; मुंबई; एप्रिल १८८१
[मोरोपंतांच्या चार घटका — भाग १ ला — यातील, सटीक भाषांतर]

(५) संगीत शाकुन्तल नाटक : बळवन्त पांडुरंग ऊर्फ अण्णा किर्लोस्कर;
आर्यभूषण, पुणे; २८ सप्टेंबर १८८१
[गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]

दुसरी आवृत्ती : १८८३;
... आवृत्ती : १९११;
नवी आवृत्ती : ग. चिं. देव :
जगद्धितेच्छु; पुणे; १९१२
नवी आवृत्ती : आर्यभूषण, पुणे; १९२१; १९२९

(६) डोंगरेकृत संगीत शाकुंतल : वासुदेव नारायण डोंगरे; मुंबई; नारायण जगन्नाथ दातार; आर्यभूषण; पुणे — १८९०
[पहिल्या चार अंकाचे गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]

(७) *संगीत शाकुंतल* नाटक : *महादेव रामचंद्र साठेविल्कर;* भारतभूषण; पुणे; — १९०५
[नवीन चालीवर]

(८) संगीत लघुशाकुंतल : मार्तंड नारायण आचार्य; नाडगूर (स. भोर); मार्तंड नारायण आचार्य; नाडगूर; जागृती छापखाना, बडोदे; — १९२१
[पाच अंकी]

(९) महाराष्ट्र शाकुंतल : केशव विनायक गोडबोले; फलटण; केशव विनायक गोडबोले; फलटण; श्रीगणेश छापखाना, पुणे, — १९९५
[कविकुलगुरू कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तल नाटकाचे समवृत्त-समश्लोक मराठी भाषांतर; *प्रस्तावना : रा. द. रानडे*]

(१०) मराठी शाकुंतल : लक्ष्मण गणेशशास्त्री लेले
मा. ल. लेले, ४ बुधवार, पुणे — १९२६
हनुमान प्रेस; पुणे
[महाकवी श्रीकालिदासविरचित अभिज्ञानशाकुन्तलाचे मराठी गद्यपद्यात्मक भाषांतर;
प्रस्तावना : वै. का. राजवाडे]

(११) मराठी सरूप शाकुंतल : वा. ल. अंतरकर; देवरूख;
वा. ल. अंतरकर, देवरूख (रत्नागिरी); १९२९
वल्कल मुद्रणालय; रत्नागिरी
[महाकवी कालिदासकृत अभिज्ञानशाकुन्तलनामक संस्कृत नाटकाचे तुल्यवृत्त मराठी भाषांतर]

(१२) सर्वदमन : रा. न. कीर्तने; पुणे
गो. पु. रानडे; १९४०
श्रीज्ञानेश्वर प्रेस; कोल्हापूर;
[शाकुंतलाच्या कथानकाला आधुनिक साज; परिचयलेखक : नें. ना. वाटवे]

(१३) संगीत शकुन्तला : ह. रा. महाजनी,
व्ही. जी. कुलकर्णी, लक्ष्मीनिवास,
टायकलवाडी, शिवाजी पार्क, मुंबई २८,
प्रथम प्रयोगाची तारीख १०–१०–१९५९
[शाकुंतलाच्या देवलकृत भाषांतराचा उल्लेख; देवलांची पाच पदे घेतल्याचा उल्लेख; पाच अंकांत रूपांतर.]

(१४) नाट्यरूप शाकुंतल : द. स. अत्रेकर;
रूरल ॲन्ड कॉलेज बुक स्टॉल,
कोल्हापूर; नोव्हेंबर, १९५२
[त्रुटित मराठी रंगावृत्ती; पद्यासह]

(१५) अभिज्ञान-शाकुंतल : श्री. चारुमती भागवत (अकोला);
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; जाने. १९६२
[मराठी अनुवाद]

मालविकाग्निमित्र

(१) मालविकाग्निमित्र : गणेश सदाशिव लेले;
सरकारी विद्यागाते;

एज्युकेशन सोसायटीचा छापखाना,
मुंबई; १८६७
[कालिदासकृत नाटकाचे भाषांतर]

(२) मालविकाग्निमित्र : वामन गणेश जोशी (वेळशीकर)
सुधाकर प्रेस; पेण; १८९३
[संस्कृत पुस्तकाचे भाषांतर, श्लोकांचे पद्यरूप]

(३) संगीत माल- बाळकृष्ण गंगाधर वर्दे,
विकाग्निमित्र नाटक : इंडियन प्रिंटिंग प्रेस;
मुंबई, १८९५

(४) मालविकाग्निमित्र : श्री. चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; नोव्हेंबर, १९६१
[मराठी अनुवाद]

विक्रमोर्वशीय

(१) श्रीकालिदासकृत भास्कर अनंतशास्त्री लाम्हनकर
विक्रमोर्वशी : (व गणेश अनंतशास्त्री अभ्यंकर)
निर्णयसागर; मुंबई; आ. १ ली;
[मराठी भाषांतर] १८७२

(२) विक्रमोर्वशी (या संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर);
नाटक : कृष्णशास्त्री राजवाडे;
सुविद्याप्रकाश (शिळाछाप),
पुणे १८७४
[गद्यपद्य]

(३) संगीत विक्रमोर्वशी गजानन चिंतामण देव;
नाटक : रंगो रामचन्द्र सोळकर, पुणे;
आर्यभूषण, पुणे; १८८७

(४)	साग्र संगीत विक्रमोर्वशी नाटक	: केशव मोरेश्वर काणे, सुधाकर प्रेस; पेण,	१८८९
(५)	संगीत विक्रमोर्वशीय नाटक	गोविंद बल्लाळ देवल; : श्रीमेलेश्वरी छापखाना, पुणे;	एप्रिल, १८८९
(६)	विक्रमोर्वशीय	: श्री. चारुमती भागवत (अकोला); व्हीनस प्रकाशन, पुणे २; आनंद मुद्रणालय, पुणे २; [मराठी अनुवाद]	जानेवारी, १९६२

कृष्णमिश्र यति

प्रबोधचन्द्रोदय

(१)	प्रबोधचन्द्रोदय नाटक	सदाशिव बजाबा अमरापूरकर : (साहा० रावजी बापूजीशास्त्री थपट); विठ्ठल सखाराम अग्निहोत्री याचा छापखाना; (शिळाछाप;) मुंबई, [संस्कृत आणि मराठी] [तीन अंक; अत्यंत दुर्मिळ]	१८५१
(२)	सायुज्यसदन	: [प्रबोधचन्द्रोदयाच्या आधारे ?] रामकृष्ण हरी भागवत, मुंबई; गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुंबई	१८६८
(३)	प्रबोधचन्द्रोदयाचे भाषांतर अथवा 'मोहविनाश' नाटक	लेखक : श्रीगुरू प्रल्हादमहाराज, बडोदेकर, ज्ञानेश्वरांवाले, प्रकाशक : नारायण कृष्णबुवा बडोदेकर : हरिदास, बडोदे; मुद्रक : भगवंत रामचंद्रबुवा ऊर्फ दादाबुवा बडोदेकर जगदीश्वर छापखाना, मुंबई; आवृत्ती पहिली, बडोदे,	१९१६

(४) प्रबोधचन्द्रोदय नाटक : गोपाळ विठ्ठल सावंत, तिरवडेकर,
रवींद्र प्रिंटिंग छापखाना, खावेवाडी,
गिरगाव, मुंबई;
प्रसिद्धी : कुडाळ (लेखक), १९२४
(भाषांतर)

जगन्नाथपंडित

रतिमन्मथ

रतिमन्मथ नाटक : शंकर मोरो रानडे
आर्यवैभव, पुणे, १८८१ (?)
इंदुप्रकाश, नेटिव्ह ओपिनिअन,
मुंबई,
[नाट्यकथार्णवमध्ये, मूळ संस्कृतवरून, १८८१
गद्य पद्यात्मक]

जयदेव

प्रसन्नराघव

प्रसन्नराघव नाटक : शिवरामशास्त्री पाळंदे,
गणपत कृष्णाजी यांचा छापखाना, मुंबई,
१९५९ (?)
[मूळ संस्कृताचे भाषांतर, गद्यपद्य]

दामोदर मिश्र

हनूमन्नाटक

हनुमान नाटक : लेखक (?)
इंदुप्रकाश, मुंबई, १८३९
[मूळ संस्कृत श्लोक व त्याचे मराठी भाषांतर]

दिङ्नाग

कुन्दमाला : रंगाचार्य बाळकृष्णाचार्य रड्डी
आणि रामचंद्र चिंतामण श्रीखंडे;
ज्ञानेश्वर प्रेस, कोल्हापूर;
प्रकाशक : रड्डी–कोल्हापूर; १९३५

पाटणकर

प्रो. परशुराम नारायण पाटणकर

बौद्धधर्मदर्पण नाटक : शंकर नरहर रहाळकर
(सहा० भास्कर गोविंद गवांणकर)
प्रकाशक : शंकर नरहर रहाळकर,
इंदूर, १९३२
[मूळ संस्कृत नाटकावरून, सचित्र]

बाणभट्ट

पार्वतीपरिणय

(१) पार्वतीपरिणय : परशुराम बल्लाळ गोडबोले;
दक्षिणा प्रैज कमिटी ग्रंथमाला, नं. ५;
इंदुप्रकाश छापखाना; मुंबई; १८७२
[संस्कृत सहित व मराठी भाषांतर]

(२) संगीत पार्वती-परिणय नाटिका : रामचंद्र गणेश वैद्य;
श्री रामानंदप्रकाश, बेळगाव;
(नवी आवृत्ती) १८९०

भट्टनारायण

वेणीसंहार

(१) वेणीसंहार नाटक : परशुरामपंत बल्लाळ गोडबोले;
दक्षिणा प्रैज कमिटी;
पूना कॉलेज प्रेस (शिळाप्रेस);
पुणे, १८५७

[आ. २ री : मुबई-समाचार, मुबई; १८६१;
आ. ३ री : मुबई, मुबई इलाख्यातील सरकारी विद्याखाळा खाते; एज्यु. सोसायटीचा छापखाना, मुबई, १८८१
आ. नवी : सपा. गोपाळ गोविंद अधिकारी; ठाणे, दत्तर आश्रकारा; मुबई, १९२३.]

(२) वेणीसहार : सी. म. माजरेकर, १८८८
[उपलब्ध झाले नाही.]

(३) संगीत वेणीसहार नाटक — वासुदेव नारायण डोंगरे; : प्रकाशक : जनार्दन महादेव गुर्जर, रामवाडी, मुबई, निर्णयसागर, एप्रिल १८९०

(४) वेणीसहार (रगावृत्ती) — अनत वामन वरवे, : शकर नरहर जोशी, चित्रशाळा प्रकाशन; चित्रशाळा, पुणे (आ. २ री), १९१४

(५) वेणीसहार : श्री चारुमती भागवत (अकोला); व्हीनस प्रकाशन, पुणे २, आनद मुद्रणालय, पुणे २; एप्रिल, १९१२

भवभूति

उत्तररामचरित

(१) उत्तररामचरित्र नाटक — परशुराम बल्लाळ गोडबोले, : एम्. एल्. डीसोझा याचा छापखाना, मुबई, १८५९
[*दुसरी आवृत्ती . सरकारी विद्याखाते;* गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुबई, १८८१
तिसरी आवृत्ती : प्रका० सदाशिव रामचद्र गोडबोले पुणे, महाराष्ट्र मित्र छापखाना, सातारा, १९२६]

(२) सगीत उत्तररामचरित्र नाटक — माधवराव गणपत पटवर्धन, कुरुन्दवाडकर, 'भाऊ : नाना' प्रेसमध्ये छापून प्रसिद्ध; कुरुन्दवाड, १९०२

(३) ‘रघुविजय’
नाटकांतील
पद्यमाला

(४) उत्तररामचरित
नाटकाची
मे. रंगावृत्ती

(५) सीतापुनर्मिलन

[उत्तररामचरित नामक प्रसिद्ध नाटकाचे मराठी प्रतिबिंब; फेरफार करून; पाच अंकांत. गद्यपद्य.]

(६) भवभूतिप्रणीत उत्तररामचरित : श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर;
जगद्धितेच्छु प्रेस, ४३२ शनिवार पेठ; पुणे;
प्रथमावृत्ती, १९१५
[मराठी भाषांतर, उपोद्घात व टीपा यांसह]

(७) शंबूचा राजा : मल्हारराव यशवंत म्हैसाळकर;
प्रकाशक : गोविंद रामचंद्र शिरगोपीकर;
सुदर्शन प्रिंटिंग प्रेस, नाशिक; १९३३

(८) उत्तररामचरित : श्री चारुशीला भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २; एप्रिल, १९६२
[मराठी अनुवाद]

मालतीमाधव

(१) मालतीमाधव नाटक : श्रीकृष्णशास्त्री राजवाडे;
एज्युकेशन सोसायटीचा छापखाना, मुंबई, १८६१
[संस्कृत नाटकावरून मराठी भाषांतर]

[दुसरी आवृत्ती : काशीनाथ रघुनाथ मित्र, मनोरंजक ग्रंथ प्रसार माला न. २४, निर्णयसागर, मुंबई, १९०७]

(२) संगीत मालती-माधव नाटक — वासुदेव नारायण डोंगरे, : आर्यभूषण छापखाना, पुणे, १८८५
[पूर्वभाग, अंक १ ते ६, चौरिकाविवाहापर्यंत]

(३) संगीत मालती-माधव नाटक — महादेव दामोदर कुलकर्णी, सातारा, : प्रकाशक : पांडुरंग बाबाजी भोसले, रामदास प्रेस, सातारा, १८८९
[नाटकाचा पूर्वार्ध]

(४) सांग्रसंगीत मालती माधव नाटक — गजानन चिंतामण देव, : अंबाप्रसाद छापखाना, पुणे, १८९०

(५) संगीत मालती-माधव नाटक — लेखक ? : मुंबई, चाफेकर देसाई आणि कंपनी, जगद्धितेच्छु प्रेस, पुणे, १९०६
[नवीन सुरस चालीवर, महाकवी भवभूतिविरचित मालतीमाधव नाटकाचे आधारे]

भास

संकलित

(१) भासकवीची नाटके — बळवंत रामचंद्र हिवरगावकर; : प्रकाशक बळवंत रामचंद्र हिवरगावकर, बडे गल्ली, अहमदनगर;
मुद्रक अ. स. गोखले, विजय प्रेस, ५७० शनिवार पुणे,
खण्ड १ – मार्च १९२६
खण्ड २ – १९३१
[भासाच्या १३ नाटकांचे गद्यपद्यात्मक भाषांतर, प्रस्तावनेसह]

(२) भासावी नाटके अर्थात भासकवीचा मराठीत अवतार : कृष्णाजी लक्ष्मण सोमण ऊर्फ किरात;
मुद्रक-प्रकाशक : शंकर नरहर जोशी,
चित्रशाळा प्रेस, पुणे;
महाभारत-रामायण-नाटके : १९२७
बृहत्कथा नाटके : १९३१

(३) सुरस नाटिका : पु. ना. वीरकर;
[महाकवी भासाच्या नाटकांवर आधारित]
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आ. १ ली– १९५५
['पितृवचन'–प्रतिमा, अंक १ वर आधारित;
'मधला भाऊ'–मध्यमव्यायोगाचे रूपांतर;
'श्रीकृष्णशिष्टाई'–दूतवाक्याचे रुपांतर;
'भरत भाव'–प्रतिमा, अंक ३-४ च्या आधारे;
'पार्थप्रतिज्ञा'–दूत-घटोत्कचाचा अनुवाद,
'उदारधी कर्ण'–कर्णभारचा अनुवाद,
'धर्मविजय'–अभिषेक, अंक ३ ४ वर आधारित.]

सुटी नाटके

अविमारक : महाकवी श्रीभासप्रणीत अविमारक या नाटकाचे मराठी भाषांतर :
विष्णु दामोदर देशपांडे (धुळे)
प्रकाशक : विष्णु दामोदर देशपांडे.
आर्यावर्त छापखाना, धुळे, १९२६
[विस्तृत उद्बोधक व अर्थबोधक टीपांसह; १२६ पानी उपोद्घात : बाळकृष्ण माधव खुपेरकरशास्त्री]

पञ्चरात्र : वीर सौभद्र
[भासकृत 'पञ्चरात्र' कथेच्या आधारे, सचित्र]
दत्तात्रेय गणेश सारोळकर, मुंबई.
प्रकाशक : न. रा. जोशी;
मौज छापखाना; मुंबई; १९२९

स्वप्नवासवदत्त :

(१) स. स्वप्नवासवदत्ता : कानेटकर गुरुजी,
प्रकाशक : श्रीकांत वि. भंडारी, उदय स्टोअर्स, कोरेगाव, जि. सातारा;
मुद्रक : अनंत कृष्ण कुलकर्णी; आनंद प्रि. प्रेस; सातारा प्रा. लि. १८२ सोमवार, सातारा शहर, सातारा, १९५७

(२) वासवदत्ता : दे. गो. उदापुरे,
(पद्यरचना : सुरेश श्रीधर भट)
नागविदर्भ प्रकाशन, अमरावती, जुलै १९६१
[चार अंकी संगीत नाटक, पहिला अंक स्वतंत्र, मूळ नाटकावर आधारलेले रूपांतर]

मथुरादास कवी

वृषभानुजा नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे,
ज्ञानप्रकाश, पुणे; १८९७
[संस्कृत नाटिकेचे गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]

राजशेखर

कर्पूरमञ्जरी

कर्पूरमंजरी : गणेश सदाशिव लेले (न्यायकर),
दक्षिणा प्राइज कमिटी, नं. ११ (साठी सखाराम परशुराम पंडित यांनी प्रसिद्ध केले),
इंदुप्रकाश, मुंबई; १८७७
[मूळ सट्टकाचे मराठी भाषांतर]

विद्धशालभञ्जिका

विद्धशालभंजिका : गणेश सदाशिव लेले,

रामभद्र दीक्षित

जानकीपरिणय

(१) जानकीपरिणय

(२) जानकीपरिणय

विशाखदत्त

मुद्राराक्षस

(१) मुद्राराक्षस : कृष्णशास्त्री राजवाडे
(सुधारणा : कृष्णशास्त्री चिपळूणकर)
सरकारी विद्याखाते,
एज्युकेशन सोसायटीचा छापखाना, मुंबई १८६७
[आ. २ री संपादन : शंकर पां. पंडित,
प्रकाशक : का. र. मित्र, मनोरंजक ग्रंथप्रसारक-
माला, नं २२ कर्नाटक प्रेस; मुंबई, १९०६]

(२) मुद्राराक्षस जयराम केशव अल्नारे
(हायकोर्ट वकील, उमरावती).

मुद्रक : रामचंद्र पाडुरग रोडी,
आरियन प्रेस, उमरावती;
[गद्यरूप भाषांतर] १९००

(३) मुद्राराक्षस — विश्वनाथ नारायण रेडे याची ४३ पदे; बाकीची
सविधानक व पदे : श्रीयुत केणी याचीं; श्लोक राजवाडे याचे.
[For Private Circulation only. 'Our Day Drama'–Printed at Durbar Printing Press, Savantwadi;] १२ डिसेंबर १९१७

(४) संगीत मुद्राराक्षस : ना. वि. गोळवळेकर;
प्रकाशक : ना. वि. गोळवळेकर, (औंध)
मुद्रक : वि. श. वैद्य; आनंद प्रेस, सातारा,
औंध, १९४०
[रंगावृत्ती]

(५) कौटिल्य : के. नारायण काळे,
पॉप्युलर बुक डेपो, मुंबई;
कर्नाटक प्रेस, मुंबई;
(चार अंकी) मे १९६१
[विशाखदत्ताच्या 'मुद्राराक्षस' नाटकाचे स्वैर मराठी रूपांतर, चार अंकात; रचनेचे शिल्प बदलून]

(६) मुद्राराक्षस : श्री. चारुमती भागवत (अकोला)
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे २;
[मराठी अनुवाद] मे १९६२

शूद्रक

मृच्छकटिक

(१) मृच्छकटिक नाटक : परशुराम बल्लाळ गोडबोले;
दक्षिणा प्रैज कमिटी;
गणपत कृष्णाजी यांचा छापखाना, मुंबई; १८६२

(शूद्रकाच्या मूळ ग्रंथावरून मराठी भाषांतर)
[आ २ री – मुंबई, सरकारी विद्याखाते खाते,
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई; १८८१
(गद्यपद्य)
आ. ३ री – सदाशिव रामचंद्र गोडबोले; पुणे,
श्रीरामेश्वर प्रेस; पुणे, १९३५
उपोद्घात : श्री गोपाळ विष्णु तुळपुळे]

(२) मृच्छकटिक नाटका- तील पद्यसंग्रह — रघुनाथ कृष्ण मुळे, जगदीश्वर छापखाना, मुंबई, १८८६

(३) मृच्छकटिक नाटकातील कवितासंग्रह — अण्णा मार्तंड जोशी, प्रकाशक : खंडेराव मार्तंड जोशी, : निर्णयसागर, मुंबई; (दुसरी आ.) १८८७

(४) संगीत मृच्छकटिक नाटक — गोविंद बल्लाळ देवल, : श्रीशेतकरी छापखाना, पुणे, १८८९
[आ ६ वी – प्रकाशक : विद्याधर हरी दामले,
मॅनेजर, न्यू किताबखाना, बुधवार पेठ, पुणे,
मुद्रक – महादेव सखाराम दाते,
'वैद्यकपत्रिका' छापखाना, शनिवार,
घ. नं. ७७, पुणे, १९१४
[दहा अंकीचे सहावी भाषांतर]
आ. ९ वी – प्रकाशक विद्याधर हरी दामले;
हनुमान प्रेस, पुणे; १९२८]

(५) संगीत मृच्छकटिक नाटक — नारायण वासुदेव डोंगरे, (मुंबई) : प्रकाशक : जनार्दन महादेव गुर्जर, निर्णयसागर, मुंबई, १८९०

(६) संगीत आर्यकविजय नाटक : [अथवा मृच्छकटिक नाटकाची रंगावृत्ती] : दत्तात्रय रामचंद्र तिळवे, धुंडिराज प्रेस, शहापूर, १८९३

(७) वसन्तसेना : प्रल्हाद केशव अत्रे;
रामकृष्ण प्रकाशन मंडळ, गिरगाव, मुंबई;
[बोल्पटसंवाद; मृच्छकटिकच्या आधारे]
१९४२ (?)

(८) मृच्छकटिक : श्री चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २;
आनंद मुद्रणालय, पुणे; १९६२
[मराठी अनुवाद]

हर्ष

नागानन्द

(१) नागानन्द : परशुराम बल्लाळ गोडबोले;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई, १८६५
[श्रीहर्षकृत संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]

(२) सं. नागानन्द नाटक : गणेश विष्णु गद्रे;
संगीत नागानंद नाटकधार मंडळी;
पञ्जु घोश्या छापखाना, मुंबई; १८८२
[संस्कृत नाटकाचे आधारे]

(३) नागानन्द [मराठी गद्यानुवाद] : शान्ता ज. शेळके;
न्यू अँड सेकंडहँड बुक,
न. चिं. केळकर र

प्रियदर्शिका

(१) प्रियदर्शिका नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे;
गणपत ...

[गद्यपद्यात्मक

(२) संगीत प्रणयानन्द : जगन्नाथ रघुनाथ आजगावकर;
मनोरञ्जक प्रथमंडळीची पुस्तकमाला, न. ५१,
गिरगाव, मुंबई, निर्णयसागर, मुंबई; जून १९१०
[प्रियदर्शिका नाटिका व बृहत्कथासागरातील वत्सराजाची कथा याच्या आधाराने, प्रयोगाच्या सोयीसाठी कथानकात थोडाबहुत फेरफार]

रत्नावली

(१) रत्नावली : शिवरामशास्त्री खरे·
दक्षिणा प्रैझ कमिटीसाठी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांनी प्रसिद्ध केले; १८६३
[ओरिएन्टल, मुंबई, १८६४, चतुर्थी संस्कृत नाटकाचे भाषांतर]

(२) संगीत रत्नावली नाटिका सीताराम नानाजी गुर्जर;
: व्यापारोत्तेजक मंडळ, मुंबई,
निर्णयसागर, मुंबई; १८८२
[श्रीहर्षदेवकृत रत्नावलीचे आधारे]

(३) संगीत रत्नावली नाटक वासुदेव नारायण डोंगरे;
: प्रकाशक : बळवंतराव बापूजी पेंटर;
इंदुप्रकाश छापखाना, मुंबई, १८८३
[वे. शा. स. शिवरामशास्त्री खरे यांनी दिलेल्या भाषांतरावरून, प्रयोगाकरिता रंगावृत्ती]

(४) संगीत रत्नावली नाटिका बाळकृष्ण विठ्ठल धामणकर;
: शारदानीडन छापखाना, मुंबई; जुलै १८९४

(५) राजकवी श्रीहर्ष-विरचित रत्नावली नाटिका शा. आ. सन्नीस;
प्रकाशक : शा. आ. सन्नीस, सॉलिसिटर,
: न्यू मठवाडी, मुंबई नं. ४;
मुद्रक—अ. स. गोखले; नित्य प्रेस,
५७० शनिवार, पुणे, १९२९

(७) वसन्तसेना : प्रल्हाद केशव अत्रे,
रामकृष्ण प्रकाशन मडळ, गिरगाव, मुंबई,
[बोलपटसंवाद; मृच्छकटिकच्या आधारे]
१९४३ (!)

(८) मृच्छकटिक : श्री चारुमती भागवत (अकोला),
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २,
आनंद मुद्रणालय, पुणे; १९६२
[मराठी अनुवाद]

हर्ष

नागानन्द

(१) नागानन्द : परशुराम बल्लाळ गोडबोले;
गणपत कृष्णाजी छापखाना, मुंबई, १८६५
[श्रीहर्षकृत संस्कृत नाटकाचे मराठी भाषांतर]

(२) सं. नागानन्द नाटक : गणेश विष्णु गद्रे;
संगीत नागानंद नाटककार मंडळी;
एज्यु केशन चा छापखाना, मुंबई, १८८२
[संस्कृत नाटकाचे आधारे]

(३) नागानन्द [मराठी गद्यानुवाद] : शान्ता ज. शेळके;
न्यू अँड सेकंडहँड बुक स्टॉल,
न. चिं केळकर रोड, दादर, मुंबई २८; १९५५(!)

प्रियदर्शिका

(१) प्रियदर्शिका नाटिका : विष्णु दाजी गद्रे;
गणपत कृष्णाजी याचा छापखाना, मुंबई
२६ एप्रिल १८८४
[गद्यपद्यात्मक मराठी भाषांतर]
[आ. २ रा-१ सप्टेंबर १८८५; आ. ४ थी-निर्णयसागर, मुंबई १८९१]

(२) संगीत प्रणयानन्द : जगन्नाथ रघुनाथ आजगांवकर;
मनोरञ्जक ग्रंथमंडळीची पुस्तकमाला, नं. ५१,
गिरगांव, मुंबई; निर्णयसागर, मुंबई; जून १९१०
[प्रियदर्शिका नाटिका व बृहत्कथासागरातील वत्सराजाची कथा यांच्या आधाराने; प्रयोगाच्या सोयीसाठी कथानकात थोडाबहुत फेरफार]

रत्नावली

(१) रत्नावली : शिवरामशास्त्री खरे;
दक्षिणा प्रैज कमिटीसाठी कृष्णशास्त्री चिपळूणकर
यांनी प्रसिद्ध केले; १८६३
[ओरिएंटल, मुंबई; १८६४; चतुर्थी संस्कृत नाटकाचे भाषांतर]

(२) संगीत रत्नावली नाटिका : सीताराम बाबाजी गुर्जर;
व्यापारोत्तेजक मंडळ, मुंबई,
निर्णयसागर, मुंबई; १८८२
[श्रीहर्षदेवकृत रत्नावलीचे आधारे]

(३) संगीत रत्नावली नाटक : वासुदेव नारायण डोंगरे;
प्रकाशक : बळवंतराव बापूजी पेंटर;
इंदुप्रकाश छापखाना, मुंबई, १८८३
[वे. शा. सं. शिवरामशास्त्री खरे यांनी दिलेल्या भाषांतरावरून, प्रयोगाकरिता रंगावृत्ती]

(४) संगीत रत्नावली नाटिका : बाळकृष्ण विठ्ठल धामणकर,
शारदाजीवन छापखाना, मुंबई. जुलै १८९४

(५) राजकवी श्रीहर्ष-विरचित रत्नावली नाटिका : शा. आ. सरनौबत;
प्रकाशक : शा. आ. सरनौबत, सॉलिसिटर,
न्यू मरीनलाईन्स, मुंबई नं. ४;
मुद्रक – अ. स. गोखले; विजय प्रेस,
५७० शनिवार, पुणे; १९२९

[सरळ समवृत्त मराठी भाषांतर; गद्याचे भाषांतर अ. दा. देसाई यांचे]

क्षमीश्वर, आर्य

चण्डकौशिक : शंकर मोरो रानडे;
'नाट्यकथार्णव'मध्ये प्रसिद्ध,
नेटिव्ह ओपिनिअन छापखाना, मुंबई; १८८३
[मूळ संस्कृत नाटकाधारे, गद्यपद्य]

[आ] संस्कृत साहित्यावर आधारलेली नाटके

(अ) बाणभट्टाच्या 'कादंबरी'च्या आधारे ·

(१) हंसिका : पांडुरंग गोविंद पारखी (उमयवती);
प्रकाशक : पांडुरंग गोविंद पारखी;
जगद्धितेच्छू छापखाना, पुणे; १८८६
[बाणभट्टकृत कादंबरीतील एका कथेच्या आधारे; गद्य]

(२) संगीत कादंबरी नाटक : केदार मोरेश्वर काणे (बेळगाव)·
प्रकाशक : दत्तात्रय गोविंद सटेकर,
धुंडीराज प्रेस, बेळगाव; १८९४

(३) कादंबरी नाटक : भगवंत विठ्ठल लेले,
प्रसिद्धी–महाराष्ट्र कोकिल;
शुभसूचक छापखाना, सातारा; १८९५
[गद्यपद्य]

(४) संगीत कादंबरी नाटक : शिवराम महादेव परांजपे
इंदिरा छापखाना, पुणे, १८९७

(५) सं. शापसंभ्रम गोविंद बल्लाळ देवल;
नाटक : प्रकाशक : गजानन चिंतामण देव;
आर्यभूषण प्रेस, पुणे;
(आ. २ री) पुणे, १९००
[आ. ३ री–रंगावृत्ती; प्रका॰ हरि नारायण गोखले,
आर्यभूषण, पुणे; जानेवारी १९०८]

(ग) कालिदासाच्या 'मेघदूत' काव्याच्या आधारे :

(१) संगीत गजानन चिंतामण देव (पुणे);
मेघदूत नाटक : प्रकाशक : भास्कर नारायण गोडबोले;
श्रीविठ्ठल प्रेस, पुणे; १८९५

(२) यक्षप्रमाद : (अथवा मुक्तवेणीदामबंधन)
किरात;
जगद्धितेच्छु छापखाना, पुणे; १९०४

(घे) 'बृहत्कथासागरा'च्या आधारे :

सगीत दांभिक (अथवा ढोंगी वैराग्याचा पाठ)
प्रहसन : लेखक : (?)
प्रकाशक : गजानन चिंतामण देव;
सुवर्ण प्रेस, मुंबई;
(आवृत्ती ३ री), मुंबई, १९०६
[बृहत्कथासागरातील एका कथेच्या आधारे]

(शा) कालिदासाच्या 'रघुवंश' काव्याच्या आधारे :

संगीत रघुकुमार लेखक–प्रकाशक–नारायण बळवंत पैठणकर,
नाटक : पारनेर;
निर्णयसागर, मुंबई; १९०२

[इ] संपादित आवृत्त्या

(१) करदीकर एम् ए आणि सौ शैलजा करदीकर
भास : स्वप्नवासवदत्त
[मराठी अनुवाद, मूळ संस्कृत नाटक, इंग्रजी प्रस्तावना]
नवभारत प्रिंटिंग प्रेस, केळेवाडी, मुंबई ४; १९५६

(२) काळे, एम् आर्.
[मूळ इंग्रजी आवृत्त्यांचे नवे प्रकाशन]
जोशी : स्वप्नवासवदत्त (मराठी अनुवाद) १९५६ (?)
वसन्त बापट : विक्रमोर्वशीय (मराठी अनुवाद) १९५९
देसाई, एस् जी. मालविकाग्निमित्र (मराठी अनुवाद) १९६०
[ए. आर्. शेठ आणि कं; प्रिन्सेस स्ट्रीट, मुंबई २; राष्ट्रवैभव प्रेस, गिरगाव, मुंबई ४; आणि, बुकसेलर्स पब्लिशिंग कंपनी, मेहेंदळे बिल्डिंग, विठ्ठलभाई पटेल रोड, गिरगाव, मुंबई ४.]
[आणखी काही आवृत्त्यांची मराठी रूपांतरे झाली असण्याची शक्यता आहे. ही माहिती या वेळी उपलब्ध झाली नाही.]

(३) गद्रे, रा. ना. आणि हातवळणे दि. मो.,
भट्टनारायणविरचित : वेणीसंहार
[संपूर्ण मराठी आवृत्ती]
व्हीनस प्रकाशन, पुणे २, १९५७
आनंद मुद्रणालय, पुणे २;

(४) बनहट्टी, श्री. गो ;
कालिदास : मालविकाग्निमित्र
[मराठी आवृत्ती]
सुविचार प्रकाशन मंडळ, पुणे, २,
कल्पना मुद्रणालय, पुणे २, जुलै १९६६

(५) बनहट्टी, श्री. गो. आणि क्षीरसागर बा. का ;
श्रीहर्षविरचित : रत्नावली

[मराठी आवृत्ती]
सुविचार प्रकाशन मंडळ, नागपूर, पुणे;
कल्पना मुद्रणालय, पुणे २; जून १९६४

(६) वेरळकर, लक्ष्मण दत्तात्रय
भास : स्वप्नवासवदत्त १९५२
[संधिविरहित संस्कृत संहिता, मराठी आवृत्ती]
न्यू अँड सेकंडहँड बुक स्टॉल, दादर, मुंबई २८,

भट्टनारायण : वेणीसंहार २१।८।१९५४
प्रकाशक : वेरळकर, लक्ष्मण दत्तात्रय
दादर, मुंबई २८;

(७) मंगरुळकर, अरविन्द (आणि अर्जुनवाडकर) :
कालिदास : मालविकाग्निमित्र (मराठी आवृत्ती) १९६१
देशमुख आणि कं., पुणे
कल्पना मुद्रणालय, पुणे २

(८) वाळिंबे, रामचंद्र शंकर
[मराठी आवृत्ती] अभिज्ञानशाकुन्तल : नोव्हेंबर १९५६
[,, ,,] वेणीसंहार : जून १९५८
[,, ,,] स्वप्नवासवदत्त : जून १९५८
[,, ,,] मुद्राराक्षस : सप्टेंबर १९५८
मे. जोशी आणि लोखंडे, पुणे २,

(९) साने, पी. एस्. (आणि सहकारी) :
स्वप्नवासवदत्त [इंग्रजी आवृत्ती, सोक्त मराठी अनुवाद; अनुवादक : एस्. जी. पंडित] १९६२
ए. आर. शेठ आणि कं., प्रिन्सेस स्ट्रीट, मुंबई २;
राष्ट्रवैभव प्रेस, गिरगाव, मुंबई ४.

[ई] गो. के. भट यांनी केलेले अनुवाद व संपादने

संपादन

(१) वेणीसंहार [मराठी अनुवाद, विवेचक प्रस्तावना]
कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे २;
जनवाणी प्रिंटिंग प्रेस, पुणे २ जून १९५६

(२) स्वप्नवासवदत्त [संपूर्ण मराठी आवृत्ती]
के. भि. ढवळे, गिरगाव, मुंबई ४;
कर्नाटक प्रिंटिंग प्रेस, चिराबाजार, मुंबई २; १९५६

(३) मालविकाग्निमित्र [अनुवाद, प्रस्तावना, टीपा; दोन रंग]
महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर,
सेवा मुद्रणालय, कोल्हापूर; ऑगस्ट १९६१

(४) भास : तीन एकांकिका [अनुवाद, प्रस्तावना]
(मध्यमव्यायोग, ऊरुभंग, कर्णभार)
महाराष्ट्र ग्रंथभांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर;
सेवा मुद्रणालय, कोल्हापूर; ऑगस्ट १९६२

अनुवाद, रूपांतर

(१) परकायाप्रवेश
[बोधायनकवीच्या 'भगवदज्जुकीय' या प्रहसनाचा अनुवाद]
चिन्मयजगत, (पुणे) नोव्हेंबर १९५८

(२) उर्वशी
[ऋग्वेदातील संवादसूक्तावरुन (म. १०, सू. ९५) विस्तारलेले काव्यनाट्य]
छंद, वर्ष ७, अंक २;
मार्गशीर्ष पौष, १८८०

(३) ऊरुभंग आणि [illegible] नाटके
[भासाच्य[illegible]

मॉडर्न बुक डेपो, बाजीराव रस्ता, पुणे २; १९५९
साधना प्रेस, पुणे २

(४) गड पडली ठका ठका[1]
[ज्योतिरीश्वर कविशेखर यांच्या 'धूर्तसमागम' या प्रहसनावरून रचलेली एकांकिका]
चित्रमयजगत, (पुणे) (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर १९५९

(५) मुद्गलिका सेंगे परब्रह्म आले गा[1]
[जगदीश्वर भट्टाचार्यकृत 'हास्यार्णव' नावाच्या प्रहसनातील पहिल्या अंकावरून रचलेली एकांकिका.]
वीणा; (मुंबई) (दिवाळी अंक) नोव्हेंबर १९५९

(६) हिमकन्या
[कुमारसंभवातील ४ ते ५ सर्गातील प्रसंगावरून रचलेली एकांकिका]
चित्रमयजगत (पुणे) डिसेंबर १९६०

(७) मालविकाग्निमित्र
[स्वतंत्र मराठी अनुवाद]
महाराष्ट्र ग्रंथ भांडार, महाद्वार रस्ता, कोल्हापूर; १९६१
रमा मुद्रणालय, कोल्हापूर.

(८) सीतात्याग
[उत्तररामचरिताच्या पहिल्या अंकावरून अनुवादित एकांकिका]
जीवन-कल्याण (वार्षिक)
कोल्हापूर शुगर मिल्स, कोल्हापूर; १९६२

(९) छायासीता
[उत्तररामचरित, अंक २ व ३ वरून रचलेली रूपांतरित एकांकिका]
जीवन-कल्याण (वार्षिक)
कोल्हापूर शुगर मिल्स, कोल्हापूर; १९६३